Petru Ursache

T. MAIORESCU ESTETICIANUL

junimea

Scanned with OKEN Scanner

PETRU URSACHE

T. MAIORESCU esteticianul

Studiu hermeneutic

IAŞI — EDITURA JUNIMEA — 1987

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

sau despre „progresul adevărului“

Citim într-unul din studiile maioresciene de maturitate : „Căci ceea ce împiedecă atîția oameni, de altminteri inteligenți, de a vedea bine, de a gîndi adevărat și de a scrie frumos și ceea ce îi condamnă să rămîie totdeauna mediocri este tocmai mărginirea personalității lor la interese exclusiv individuale. Prin negura egoismului nu străbate lumina adevărului, nici căldura frumosului“. Prima și cea mai simptomatică reacție a omului comun în fața adevărului, mai susține autorul, este combaterea lui violentă. Mediocrităţile se simt ofensate de noutatea ideilor, văzîndu-se, din ignoranță, amenințate în obișnuințele lor mărunte. Fenomenul ține de sociopsihologia educației și caracterizează, de obicei, statele înapoiate.

Aceste afirmații din *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare,* dincolo de aspectul lor teoretic general-valabil, izvorăsc dintr-o adîncă subiectivitate, „din experiență“ și au un accentuat caracter aluziv. Maiorescu a evocat imaginea unui tînăr cu aspirații la postumitate pentru a pune în ecuație estetico-filozofică propriile-i izbînzi și eșecuri, privite oarecum retrospectiv, în baza principiului „evoluțiunii psihologice“. *El* și nu altul a fost întîmpinat cu ostilitate la întoarcerea de la studii, tocmai pentru că venise cu idei înnoitoare ; *el* și nu altul a susținut cu diverse ocazii că „direcția nouă“ s-a impus treptat în conștiința românească, de la un grup restrîns de intelectuali spre cercuri publice din ce în ce mai largi, de la o zonă la alta a țării, de la o epocă la alta ; *el* a întîmpinat serioase rezistențe la Academie, susținînd noul sistem ortografic ; *el* a fost acuzat de germa-

Scanned with OKEN Scanner

nizarea limbii cînd, de fapt, pleda împotriva neologismelor în general și a calchierilor nemțești în special ; cosmopolitismul figura printre capetele de acuzare, deși criticul se afirmase în repetate rînduri pentru creația originală, respingînd neabătut formele fără fond autohton.

Cum recunoașterile tîrzii începuseră de la o vreme să se îndesească, Maiorescu s-a gîndit la o posibilă legitate a „progresului adevărului", în maniera deja teoretizată : „Nu doară că orce combatere ar fi o dovadă pentru valoarea ideii combătute : dar se dovedește că orce idee de valoare este la început combătută". Nu e o afirmație accidentală. Și în *Contraziceri ?* se pronunță la fel : „Noua concepție de valoare științifică sau artistică se manifestă de originalul cap al unui individ într-o scriere, care stabilește adevărul, sau într-o operă, care întrupează frumosul, și prin chiar aceasta este îndeplinită, orcare ar fi combaterea contemporanilor, rămînîndu-i recunoașterea treptată, dar sigură, în viitor".

Cînd scria aceste rînduri Maiorescu se credea, în taină, un exemplar uman destinat să se numere printre puținii „luptători" pentru acel progres ce urma să asigure neamului său treptele de înălțare spre universalitate. Iar progresul nu este o simplă etichetă de manevrat în chip circumstanțiat, după capriciul politicienilor, ci semnul unei direcții spre infinita împărăție a adevărului. Cu cît este mai fermă această direcție, cu atît se lărgește sfera cunoștințelor noastre și se restrînge cea mereu nelimitată a adevărului absolut ; și cu cît eforturile „luptătorilor pentru progres" sînt mai dezinteresate, fiind țintită ferm umanitatea însăși, în idealitatea ei, cu atît se întărește în om spiritul binelui și al frumosului, condiția eternă a existenței morale. Iar cînd ajungea la vîrsta echilibrată a maturității, judecîndu-și faptele proprii ca și pe cele ale contemporanilor, Maiorescu avea să constate adesea, nu fără oarecare mîndrie, că într-un segment limitat de timp cultura noastră cunoscuse trepte de înălțare (spre adevăr, bine și frumos) și că la temelia acestora așezase și el, de multe ori cu uitare de sine, un „altar de jertfă".

O teză maioresciană despre progresul adevărului este recunoașterea treptată a ideilor novatoare de către întreaga masă a colectivității. Ideea nouă nu se impune de

Scanned with OKEN Scanner

la sine. Situația critică se prelungește pînă cînd o minoritate de intelectuali (inteligentia) capabilă să înțeleagă valoarea ideii, intervine în sprijinul ei, modificînd opinia publică în favoarea acceptării noului. E un fenomen de „evoluție psihologică", observație de certă originalitate maioresciană, interpretabilă din perspectiva sociologiei succesului : ideea nouă trece de la autorul ei, care are doar monopolul formulării, nu și al adevărului în sine, la un grup de inși mai receptivi și de la aceștia spre cercuri din ce în ce mai largi de receptori.

Vorbind despre etapa a doua a destinului ideii, adică a acceptării treptate, Maiorescu se bizuie în mare parte tot pe propria-i experiență. Doar avea să redacteze ulterior un nou studiu de sociopsihologie, cu titlul ilustrativ, *Din experiență* [1]. Fapt semnificativ : *Despre progresul adevărului* apare prima dată în *Almanahul* vienez al *Societății Academice România Jună*, adică într-una dintre publicațiile românești „din Austria". Ce-i drept necriticată, cu mai bine de un deceniu în urmă pentru aberații stilistice în *Limba română în jurnalele din Austria*. Semnificația rămîne aceeași : recunoașterea treptată a ideii novatoare de tip maiorescian, chiar și acolo unde fusese respinsă cu îndîrjire. Și astfel, „apa a trecut, pietrele au rămas, și din piatră în piatră pășește adevărul spre viitorul său nemărginit". Ce imagine idilică, proiectată în perspectiva timpului ! Ideea odată acceptată își urmează destinul ei ireversibil, necunoscînd vreo opreliște. Ea se instalează mai devreme sau mai tîrziu, într-o formă mai abstractă ori mai populară, atît în mintea omului de cultură, cît și în a celui de rînd. Și omenirea, dispersată în interesele ei esențiale datorită posibilităților de înțelegere, primește lumina binefacerii din sursa aceluiași adevăr care nu poate fi decît *unul*.

Este adevărat că Maiorescu s-a bucurat de o bătrînețe liniștită. Sistemul ortografic ieșise biruitor, problema neologismelor devenise o chestiune aproape uitată, generațiile de scriitori care, pe urmele lui Vasile Alecsandri, împlîntaseră semnul adevărului în conștiința noastră artistică, se succedau (Eminescu, Coșbuc, Goga, Sadoveanu) ; de la catedra universitară el urmărea cum evoluau viitorii profesori ce se pregăteau pentru cele mai variate domenii.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd a împlinit vîrsta de 70 de ani (1910), redacția „Convorbirilor literare“ i-a consacrat un număr în semn de omagiu. Primul exemplar, abia cules, a fost înmînat venerabilului profesor de un grup de admiratori, la locuința acestuia din strada Mercur. Printre ei se aflau B. Șt. Delavrancea și Duiliu Zamfirescu. Nu trecuse încă un an de la confruntarea de la Academie pe tema poporanismului și, firește, articolul *Poeți și critici* figura de multă vreme în *Critice*. Faptele le cunoaștem punct cu punct de la Eugen Lovinescu, martor ocular, unul dintre inițiatorii omagierii. Era un peisaj odihnitor pentru bătrînul dascăl, de contemplat chiar și cu înălțare impersonală.

Și totuși, ce deosebire între destinul criticului în postumitate și teoriile lui ingenioase, cu „valoare generalizatoare“ (S. Ghiță) despre progresul adevărului. Nici vorbă de recunoaștere ireversibilă! Ne referim la acele laturi ale programului său de „înălțare“ care nu pot fi contestate decît cu riscul de a cădea în eroare : sistemul ortografic, respingerea cosmopolitismului și a neologizării forțate, a formelor fără fond și a beției de cuvinte, elogiul adevărului și al valorii estetice, interesul pentru progresul social și pentru viitorul culturii naționale. Cît despre ideile rămase sterile, fără forță novatoare, tot *Despre progresul adevărului* ne dă una dintre rezolvările convenabile : „Și aici, ca în toate formele de viață, există lupta pentru existență“. Ideile învîng sau mor, atît.

Nici previziunea recunoașterii treptate nu s-a împlinit, iar faptul poate fi interpretat ca o farsă a destinului. Dacă ne gîndim la epoca noastră de la 1960 încoace (cea imediat postbelică nici nu poate fi luată în discuție din motive binecunoscute), opera lui Maiorescu circulă încă într-un cerc restrîns de cititori, de regulă filozofi și literați, în ciuda edițiilor de specialitate sau de popularizare. Se pare că filozofii reușesc să propună, în ultima vreme, o lectură pertinentă, pe cînd ceilalți, literații, pun în circulație opinii îngrijorător de diverse, vizînd uneori discreditarea criticului. Pentru unii, „maiorescian“ echivalează cu un epitet peiorativ. Lectorul malițios se folosește uneori de scrierile lui Lovinescu ori Călinescu pentru a cita drept argumente pasaje compromițătoare, uitînd că aceștia nu

Scanned with OKEN Scanner

au aplicat criterii limitative, ci au privit personalitatea mentorului „Junimii" într-o manieră oarecum rembrandtiană, de lumini și umbre. Totdeauna partea negativă selectată cu maliție produce efect psihologic prin îngroșare. Rămîne de văzut în ce măsură e respectată litera adevărului. E. Lovinescu și G. Călinescu au realizat, fiecare în parte, portrete mișcate, atractive la lectură, împotriva procedeelor schematice îndătinate : Maiorescu aventurier politic ori „spiritus rector" al „direcției noi". Ori olimpianul Maiorescu, după antipatii sau simpatii.

Școala nu merge nici ea prea departe. Tineretul termină studiile secundare însușindu-și uneori păreri de-a dreptul eronate despre marele critic. Profesorilor le este mai comod să insiste asupra vieții particulare a lui Maiorescu, aplicînd cu intenții punitive criterii sociologizante, decît să analizeze cu simț de răspundere *O cercetare critică, Eminescu și poeziile lui* sau *Comediile d-lui Caragiale*.

Lecția maioresciană nu a avut deci bătaie lungă în timp. În perioada imediat postbelică au reapărut beția de cuvinte, ofensiva împotriva adevărului, confuzia valorilor etc. A fost descoperit și remediul : întoarcerea la Maiorescu. Soluție comodă, căci ea însemna amînarea răului, nu îndepărtarea lui neîntîrziată. De altfel însăși teoria lui Maiorescu despre progresul adevărului interzice regresiunea în timp. Dacă a fost acceptată, respinsă și iarăși acceptată, faptul pledează pe de o parte pentru generalitatea ei românească, iar pe de alta dezvăluie grave maladii în structura organismului culturii dintr-o secvență de timp. Prima recunoaștere a fost necesară și tocmai de aceea adevărată. Era cerută de modernizarea vieții noastre naționale. A doua a însemnat, de fapt, o tragică întoarcere, obligînd, sub eticheta falsă a moștenirii, reluarea muncii nu de unde încetase, ci de unde pornise Maiorescu. Această curbă, urcînd și coborînd, nu este simbolul unei mișcări culturale ritmice, dictată de legile interne ale organismului sănătos, ci o formă a muncilor lui Sisif. Și cu cît i se vor înmulți volutele, cu atît se va limita șansa noastră de universalizare reală, împotriva celei mai aprinse dorințe a autorului teoriei despre „progresul adevărului".

Scanned with OKEN Scanner

1. *Înțelegerea lui Maiorescu.* În problema înțelegerii lui Maiorescu ne aflăm, în sfîrșit, într-o situație oarecum comparabilă cu aceea prilejuită de centenarul nașterii marelui critic (1940). E o regresiune în timp, dar ne putem bucura că înregistrăm un progres al adevărului față de anii 60. Paralelismul privește pe de o parte acțiunea critică, sistematică și convergentă, pe de alta punerea în circulație a unor documente maioresciene inedite, de cea mai mare însemnătate pentru lărgirea bazei de informație, destinate completării și adîncirii cunoștințelor noastre, rezumabile nu de mult, la cele trei volume de *Critice.*

Unii dintre elevii fostului profesor au inițiat, cum se știe, discuțiile privind izvoarele filozofice ale gîndirii maioresciene, dimensiunile originalității, valoarea teoretică și practică a ideilor, sentimentele lui de exemplar patriot etc. „Istoria noastră literară are de înlăturat numeroase prejudecăți, scria P. Constantinescu într-un eseu de reabilitare, are de distrus multe legende păgubitoare despre Junimea și raporturile lui Maiorescu, omul și criticul, cu scriitorii timpului ; va sosi cîndva momentul să se scrie o istorie amănunțită, dreaptă a „Junimii“ și să se restabilească, după documente sigure, fizionomia etică a celui care a fost acuzat de egoism și indiferență față de literații pe care i-a iubit și prețuit“ [2].

Asemenea preocupări au revenit după 1963 și încă într-o formă destul de accentuată. Înainte de orice trebuie reținută seria declanșatoare de ample studii semnată de Liviu Rusu, avînd ca temă centrală ideea maioresciană a respectului pentru adevăr. Maiorescu este reabilitat prin însuși Maiorescu. Activitatea profesorului clujean în această direcție, susținută și competentă, polemică și stimulatoare, dreaptă, chiar necruțătoare cu Maiorescu, acolo unde este cazul, face ea singură cinste unui cercetător de bună-credință. Ne întrebăm pe ce pistă ideologică ar fi reintrat ideile maioresciene în cultura noastră, dacă ar fi persistat critica sociologizantă și dacă nu s-ar fi produs la vreme replica fermă a autorului *Logicii frumosului,* secondată îndeaproape de un articol al lui Tudor Vianu.

Interesul pentru înțelegerea lui Maiorescu în consens cu direcția lansată de Liviu Rusu, adică a respectului pentru adevăr, se dezvoltă apoi într-un grupaj de scrieri, unele

Scanned with OKEN Scanner

dintre ele teze de doctorat la origine, cursuri universitare, ediții etc., întărindu-se convingerea lectorului că exegeza maioresciană se află într-o etapă calitativ nouă în comparație cu anii imediat postbelici, cel puțin la nivelul „inteligenței" filologice și filozofice. Este vorba de o serie de scrieri devenite de referință, de „lecturi posibile" bazate pe studiul operei. Ele ni-l restituie pe Maiorescu nu prin mărturii literare în maniera lui Ion Petrovici sau Soveja care l-au cunoscut pe marele promotor al culturii române, ci prin operă și în dialog cu timpul. Aici apare un dezavantaj, dar și un avantaj în direcția obiectivării, a unei mai drepte cumpăniri. Nu întîmplător se vorbește tot mai puțin despre profesorul și oratorul Maiorescu, insistîndu-se, în schimb, asupra stilului științific, asupra originalității, modernității etc. E semnificativ că tocmai generația mai nouă a simțit nevoia acută nu numai să afirme importanța, dar să și treacă la valorificarea efectivă a arhivei. Nicolae Manolescu s-a aflat printre primii care au avut revelația manuscriselor maioresciene. Se poate spune chiar că deceniul al șaptelea se caracterizează prin redescoperirea lui Maiorescu. Ne aflăm deci într-o etapă nouă cînd seria de *Opere* și *Jurnalul și Epistolarul* (aflate sub îngrijirea editorilor Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon), ca și alte scrieri maioresciene *(Prelegeri de filosofie, Scrieri de tinerețe),* vor deveni de extremă însemnătate în înțelegerea și receptarea gîndirii și activității maioresciene.

Cum s-a remarcat adesea în ultima vreme, avîndu-se în vedere experiența istoriei literare, *Criticele* luate în sine creează exegetului dificultăți greu de depășit. Forma lor prea concentrată, uneori chiar ermetică, fraza sentențioasă sau sibilinică, polemică sau ironică ne înfățișează imaginea pontifului chemat să rostească, de la o înălțime inaccesibilă oricui și cu seninătate rece, adevăruri ultime. Denigratorii identifică aici semnele rigidității criticii așa-zis judecătorești, platitudinea, inconsistența gustului estetic. Articolul *Poeți și critici* se citează adesea ca exemplu de critică avocățească, prescriind interdicții, fără a formula judecăți de valoare. Dar iată și părerea exactă a criticului. Ea se păstrează într-o scrisoare expediată Emiliei, datată 27 aprilie, 1886 : „Înainte de plecare am pu-

Scanned with OKEN Scanner

blicat în *Convorbiri* un mic articol *Poeți și critici*, cu o antiteză între poet și critic, care — ca toate antitezele de acest fel — este jumătate adevărată și jumătate falsă. Ce formă particulară de stil antiteza ! Te *antrenează* prin plăcerea contrastului mai departe decît exactitatea gîndirii.

Am mai făcut de atunci un articol, un fel de lovitură cu ciomagul încontra *Istoriei literaturii române* de A. Densusianu. Va apărea în *Convorbiri* în Iunie, nu în Mai.

Cum vezi, cînd e omul prea ocupat, tocmai atunci e destul de agitat pentru a mai scrie minciuni."

Raportată la *Poeți și critici*, scrisoarea permite o înțelegere mai elastică a interdicției amintite (de care s-a făcut atîta caz) și chiar a celebrei și străvechii dihotomii dintre minte și inimă. Iată de ce Nicolae Manolescu se gîndea la un tip de „contradicție" care, de fapt, conturează un destin unic de scriitor : între ceea ce se afirmă cu valoare de lege și ceea ce trebuie să rămînă deocamdată pentru sine. Și nici nu mai pare foarte sigur că *Poeți și critici* a fost redactat numai pentru apărarea lui Vasile Alecsandri din motive ce țin de ideologia literară junimistă, sau pentru punerea la punct a insurgenților Delavrancea și Vlahuță. În spatele măștii de pontif, Maiorescu își închipuie un joc al antitezelor în care Poetul și Criticul, transformați în elemente ale logicii stilului, trebuie să-și cuncască bine rolurile. Se mai poate susține că răspunsul la discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu la Academia Română e și el „o capodoperă de umor rece, pe baza sentimentului altitudinii cultivate rigid" ? [3] Atît în *Poeți și critici*, cît și în *Răspuns* (...) Maiorescu a pledat în apărarea lui Alecsandri, apărîndu-și totodată propria poziție susținută timp de patruzeci de ani [4]. La Academie a invocat, tot doctoral, antiteza dintre poet și critic. O „minciună" ? O lecție „prea aspră" ? Nici una, nici alta, sau amîndouă deopotrivă. Să ni-l imaginăm pe Maiorescu, în polemica respectivă, asemenea împăratului din basme care cu un ochi rîde, iar cu celălalt plînge : pierdea un prieten. Duiliu Zamfirescu era singurul, la vremea aceea, cu care discuta de la egal la egal. Să-și fi permis, o tratare mai degajată a problemei, cum o făcea în scrisorile către un alt egal intelectual al său, Emilia ? Dar înfruntarea de la

Scanned with OKEN Scanner

Academie nu era o afacere de interes restrîns. Iată de ce a preferat o formă mai didactică pentru opinia publică, încă nepregătită pentru discuții ce țin de „o estetică mai înaltă". Față de Emilia recunoștea deschis că dihotomia minte-inimă e forțată ; față de D. Zamfirescu n-a făcut-o, deși avea îndoiala că teoria ar fi riscată. Astfel, sacrificîndu-și prietenul, criticul s-a sacrificat și pe sine. Drumul spre adevăr al criticului „Junimii" e mai complicat decît pare la prima vedere. Ne-o spune într-unul din aforisme : „Mijlocul e superior scopului și-i regulează valoarea. Prin urmare, fraza iezuiților trebuie întoarsă : mijlocul justifică scopul." Așadar dubla sacrificare de la Academie reprezintă mijlocul ce trebuia să justifice scopul : asigurarea neștirbită a treptelor de înălțare.

Același control riguros l-a aplicat Maiorescu și în editarea *Criticelor*. Fiind adresate înainte de toate contemporanilor, el a pus în circulație numai operele destinate să servească unor scopuri bine determinate și a lăsat la o parte „scrierile de tinerețe", recenziile la manualele de psihologie și pedagogie, notele polemice pe tema teatrului, prelecțiuni, prefețe, precum și multe texte manuscrise, ca de exemplu *Aforisme etice, estetice și critice* [5]. Judecînd după stilul *Jurnalului și Epistolarului,* ținînd seama că autorul a dispus să se transcrie manuscrisele, putem bănui (observația s-a mai făcut) că le-a rezervat timpului. A sperat, poate, că posteritatea, deținînd „o estetică mai înaltă" și citind *Criticele* comparativ cu celelalte scrieri, încă necunoscute, dar de mare interes științific, ar putea să-i explice mai bine faptele. Astfel, *reconstituirea* concepției maioresciene [6] din cele mai disparate izvoare rămîne încă un deziderat. E vorba de o viziune hermeneutică și axiologică, în baza căreia gîndirea estetică maioresciană să ne apară coerentă, armonioasă, alegorie a însăși personalității criticului, așa cum singur se autodefinește în finalul din *Contraziceri ?*.

Prin urmare, înțelegerea lui Maiorescu din perspectivă conjugată, așa cum a încercat s-o facă deja Simion Ghiță în studiul său consacrat unor discipline filozofice integrate, (filozofie, psihologie, estetică, filozofia culturii), înseamnă un ciclu de operațiuni obligatorii și dependente. Mai întîi se impune investigarea tuturor izvoarelor (ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce s-a început cu *Scrieri din tinerețe*, cu editarea *Operelor*, a *Jurnalului și Epistolarului*, a *Prelegerilor de filosofie* etc.), valorificarea lor critică în marginile adevărului și, în sfîrșit, identificarea elementelor de armătură ale sistemului. Pentru primul aspect al problemei, atragem atenția asupra unei categorii de texte, de accentuat interes teoretic, dar care scapă de obicei cercetătorilor. Ne referim la aforismele publicate în timpul vieții sau consemnate în diferite pagini ale *Însemnărilor zilnice*. Unele dintre ele [7], despre care va fi vorba pe larg într-un capitol al cărții, completează informația obișnuită în legătură cu interesul lui Maiorescu pentru arte : muzică și arhitectură, ceea ce ne dă dreptul să vorbim nu numai despre o teorie a poeziei pe terenul căreia autorul recunoaște caracterele frumosului (cel mult cu extensiuni la tragedia clasică și la muzica wagneriană), dar și despre o teorie mai generală a artei. Stimulat și de noua formulă a dramei muzicale, dar și de estetica lui Lessing, el a fost intens preocupat de problema corelației dintre arte, de la poezie la muzică și de la aceasta la arhitectură. Astfel, discuțiile din tinerețe pe tema Corneille-Wagner nu au un caracter izolat. Autorul român le-a reluat sub forma concentrată a aforismelor, dezvoltînd aspecte inedite, sau le-a folosit ca puncte de referință în cadrul prelegerilor de filozofie, cum rezultă dintr-un schimb de scrisori cu Mihail Dragomirescu. Observația lui Simion Ghiță că multe dintre ideile din *Considerații filozofice* au fost reluate sub diferite forme în prelecțiunile și în scrierile de mai tîrziu se verifică și pentru *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner* : ideile estetice susținute în conferințele berlineze, în cadru particular (cercuri familiale) sau oficial, au fost dezvoltate ulterior.

Prelecțiunile și *conferințele* (rezumatele acestora) pot fi acceptate ca izvoare de categoria întîi, în sensul acordării maximei încrederi. Rezumatul conferinței *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner* (însoțit de intervențiile la discuții), nu a apărut fără știrea autorului. Cum era membru al Societății berlineze de filozofie (Philosophische Gesellschaft) e posibil să fi revăzut el însuși textul înainte de publicare. La *Convorbiri* a impus aceeași disciplină nemțească. Ar fi nefiresc să credem că-i era

Scanned with OKEN Scanner

indiferentă forma rezumatelor la prelecțiunile ținute în țară, chiar dacă, uneori, purtau semnătura lui Miron Pompiliu.

2. *Maiorescu filozof*. Dacă pornim de la ideea *filozofiei de sistem* discuția nu mai are sens : Maiorescu nu a fost un filozof în accepțiunea tradițională a cuvîntului, adică „adevărat", după expresia lui Liviu Rusu. Problema i-a preocupat înainte de toate pe maiorescieni. Primul (și ultimul, de altfel) care o formulează răspicat este Eugen Lovinescu. Fostul elev al marelui critic, format în sensul respectului pentru adevăr, nu putea răspunde, aici, decît negativ. El mergea mult mai departe (preluînd o idee a lui I. Petrovici) și afirma că nici șederea neîntreruptă în străinătate nu l-ar fi favorizat pe Maiorescu în direcția creației teoretice originale. Tînărului Maiorescu îi lipseau, după Lovinescu, capacitatea imaginativă, spiritul inventiv, îndrăzneala de a crea fără impulsuri din afară. Că *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form (Considerații filozofice)* nu-l recomandă pe Maiorescu ca pe un gînditor de perspectivă este și părerea altor autori. Ar fi o carte de compilație și atîta tot : ea nu cuprinde o idee memorabilă, un punct de sprijin, o axă care s-o centreze. De altfel, ni se mai spune, primul care și-a dat seama de valoarea ei limitată a fost însuși Maiorescu. Mai tîrziu și-o amintea cu oarecare jenă și nu a îndrăznit s-o treacă printre scrierile demne de reținut. Aceeași neîncredere, combinată cu o doză de „sterilitate", i-ar fi tăiat elanul de a se mai hazarda în speculații abstracte. Faptul că presa germană a recenzat-o favorabil, chiar elogios, n-ar însemna neapărat recunoașterea unor certe merite științifice. Explicația stă în politica culturală de tip *über alles* a Berlinului : Maiorescu trebuia menajat pentru a face o propagandă convenabilă spiritului german în Principate, unde se întorcea (cum se lăudase în străinătate), ca profesor de filozofie. Situația italianului D'Ecrole era identică.

Dar există și o altă variantă a acestei probleme, cel puțin în legătură cu *Einiges Philosophische*. Pe de o parte ea prezintă un interes documentar „pentru cine studiază formația ideilor lui Maiorescu"[8]. Pe de alta, se susține

Scanned with OKEN Scanner

că în perioada studiilor franco-germane gînditorul român era „pe deplin format". Studiul său de tinerețe, deși poartă un titlu modest, constituie „o privire sistematică și uneori adîncită cu amănunte asupra mai tuturor problemelor de filozofie. Tînărul stăpînește nu numai metoda de a ajunge la adevăr, ci însuși adevărul" [9]. Mai mult decît atît, *Einiges Philosophische* reprezintă in nuce, după părerea lui S. Ghiță, programul estetico-filozofic al viitorului îndrumător al spiritualității românești, în sensul că multe dintre ideile exprimate în perioada berlineză vor fi reformulate, mai mult sau mai puțin herbartian, în scrierile de mai tîrziu.

S-a exagerat, poate, în nesocotirea facultăților imaginative ale criticului, chiar și pentru perioada berlineză. Capacitatea de imaginare este o formă de manifestare a originalității. Cine se mai îndoiește că tînărul Maiorescu dorea să epateze ! La Theresianum o făcea în stilul cunoscut din *Însemnări*. În corespondența cu Olga, de pildă, încerca să exprime o definiție a filozofiei în raport cu Herbart, pentru ca, în perioada berlineză, să reia epistemic sistemul științelor speculative într-o formulă ce se dorea originală. În același timp, tînărul valah se punea de acord cu gîndirea științifică a vremii : astronomie, mitologie, psihologie, gramatică. Nimic din aceste discipline nu-i era străin, și încă la nivelul cunoașterii europene, autorul fiind oricînd pregătit să aducă amendamente dintre cele mai îndrăznețe. Să nu uităm că, dacă a fost selectat de „Philosophische Gesellschaft" pentru a lămuri o problemă herbartiană, înseamnă că i se recunoștea, într-unul din marile capitole ale filozofiei, competența științifică.

Tot la Berlin, prin *Einiges...*, se atașa noilor orientări filozofice. Era preocupat îndeosebi de posibilele *aplicații sociale* ale ideilor estetico-filozofice, fapt remarcat la vreme de unii recenzenți. În această direcție va persevera și la întoarcerea în țară, infirmînd prin întreaga lui operă de îndrumare falsa teorie (ce i s-a pus în sarcină) a retragerii în sfera abstractă a turnului de fildeș. Tocmai „aplicațiile sociale" au constituit unica și marea lui șansă în privința originalității.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă-l considerăm pe Maiorescu eclectic, problema originalității gîndirii sale încă se poate susține. Ne referim la accepțiunea recomandată de Liviu Rusu [10]. Profesorul clujean citează un izvor francez de bună reputație (Victor Cousin), potrivit căruia eclectismul ar fi o chestiune de procedură, constînd din selectarea și contopirea „ideilor mari" din diferite epoci, într-o perspectivă personală. Acest tip de eclectism creator, apt pentru „aplicații sociale", ar fi nota filozofică distinctivă a gînditorului român. Se indică totodată și o modalitate de înțelegere a influențelor ce s-au exercitat asupra operei maioresciene în anii studiilor sau mai tîrziu. Etichetarea unilaterală (herbartian, hegelian, schopenhauerian) nu ni se pare convenabilă. În legătură cu aceasta trebuie să recunoaștem că discuțiile continuă încă să se afle într-un mare impas. Nu vom nega importanța cunoașterii izvoarelor, atît pentru Titu Maiorescu, cît și pentru cultura română în generalitatea ei, dar prea s-a făcut risipă de erudiție fără mari foloase. Multe din afirmații surprind prin contradictoriul lor. Iată cîteva atitudini. Mai întîi, Tudor Vianu : „Întrebîndu-ne la începutul acestui studiu dacă filosofia lui Hegel a putut să aibă vreo înrîurire în cultura românească, găsim un răspuns prealabil în însăși constatarea că succesul și răspîndirea acestei filozofii coincide cu epoca de modernizare a organismului nostru politic. Era în adevăr permisă ipoteza că într-o vreme în care atîtea energii românești tindeau către așezarea civilizației noastre pe noi temelii, ideile filozofului, care se bucurau în același timp de un atît de mare răsunet, să fi contribuit la îndrumarea și sprijinirea acestor tendințe [11]. Să citățm și părerea absolut contrarie a lui Liviu Rusu : „În ce mă privește, după cercetări și analize foarte minuțioase, cu multiple confruntări de texte consultate în original, în țară și în străinătate, am ajuns la concluzia că nu se poate vorbi despre hegelianism la Maiorescu. Lucrul acesta are o importanță deosebită în ce privește studiul comparativ al literaturii noastre, deoarece contribuie esențial la situarea noastră în contextul spiritual european". Și mai departe : „Ne exprimăm părerea că după cum Maiorescu propriu-zis n-a avut receptivitate pentru Hegel, tot așa platforma istorică a spiritualității noastre de la mijlocul și din a doua jumă-

Scanned with OKEN Scanner

tate a secolului XIX nu avea receptivitate pentru Hegel, nu era coaptă pentru Hegel“ [12]. A fost, în schimb, selectat Schopenhauer, după părerea lui N. Tertulian : „Dacă, circumscriind lucrurile la spațiul culturii noastre, s-ar invoca influența puternică a lui Schopenhauer în cîmpul literaturii, criticii literare și esteticii românești, cu firească referire, înainte de toate, la opera lui Titu Maiorescu și Mihai Eminescu, după ce am face discriminările de rigoare, subliniind sensul diferit al receptării ei în opera criticului și în cea a poetului, nu am ezita să afirmăm, părăsind zona purelor judecăți de constatare și pășind în cea a judecăților de valoare, că pentru destinele criticii și ale esteticii românești ar fi fost mult mai bine ca *Fenomenologia spiritului* sau *Logica* lui Hegel, și nu *Lumea ca voință și reprezentare* a lui Schopenhauer, să fi fost cartea filozofică de căpătîi“ [13]. Din nou, Liviu Rusu : „Repetăm, nu este cazul să dezbatem și aici în ce măsură, integral sau parțial, sînt valabile aceste idei ale lui Schopenhauer și Maiorescu, important însă este să subliniem că pentru întîia dată a apărut la noi o mentalitate, o predispoziție de a privi arta și literatura de pe o platformă așa de înaltă și de adîncă în același timp, de a considera că arta nu are destinația unei distracții efemere, ci reprezintă năzuințe supreme prin care natura însăși tinde să se depășească, cu un cuvînt reprezintă o înaltă chemare. Această latură explică pentru ce a exercitat Schopenhauer o influență tot mai mare asupra lui Maiorescu, determinîndu-i atitudini critice de înaltă ținută“ [14].

Dacă pornim de la ideea diversificării funcționale a filozofiei în societatea modernă, din speculativă în aplicativă, una valorificîndu-se în cealaltă, Maiorescu ne apare ca un practician și totodată ca un gînditor de-a dreptul excepțional. El transformă la modul ideal filozofia în acțiune umană. Îndrăznim chiar să credem că nici unul dintre marii săi emuli : Kant, Goethe Herbert, Feuerbach, Hegel, Schopenhauer, Buckle, Spencer nu au fost atît de favorizați ca autorul român în partea pragmatică a problemei : numai lui, spre deosebire de scriitorii citați, luați în parte, i se ofereau cadrele prielnice aplicării : starea de relativă înapoiere a țărilor române. Ocupînd funcții care îl obligau să ia decizii, el era înzestrat cu un

Scanned with OKEN Scanner

remarcabil spirit de combinare eclectică : să găsească soluțiile cele mai adecvate, să românizeze principiile. Ar fi absurd să se creadă că Hegel, să spunem, sau Spencer, în locul lui, n-ar fi pus în practică la fel de bine gîndirea teoretică. Departe de noi gîndul de a face asemenea comparații care nu se întemeiază pe nimic. Dar aici este vorba de modul cum a acționat gîndind Titu Maiorescu, dacă faptele sale sînt și în ce măsură omologabile axiologic. Răspunsul s-a și dat : este un eclectic (Liviu Rusu). Din anii Theresianumului, cînd se iniția cu încîntare în Herbart (mai adăugăm : Goethe, Jean Paul, Schiller, Lessing, Thomas Carlyle) și Feuerbach, și-a asociat și alți autori formînd din filozofie un program orientativ, „o sinteză teoretică în atac", pentru înălțarea spre formele gîndirii savante a unui popor întreg. Îi aparține „îmbinarea". Dar mai există un element al originalității rezultat din „aplicarea" pe terenul românesc. Din aceste puncte de vedere, Maiorescu, da, este un filozof. Căci a creat un asemenea sistem aplicativ care să-i permită introducerea unor principii moderne în existența noastră, încît herbartianismul, hegelianismul, schopenhauerianismul au devenit de nerecunoscut în noua lor înfățișare. De aceea Liviu Rusu are iarăși dreptate cînd afirmă că perioada cuprinsă între 1861—1917 ar trebui să se numească „epoca Maiorescu". Credem că s-a referit și la filozofie.

Mai există o variantă consemnabilă a acestui răspuns : că Maiorescu a fost numai un „teoretician și filozof al culturii", că activitatea lui a fost, în perioada *Criticelor*, „dominant culturală" (S. Ghiță, *Introducere* la (Titu Maiorescu) *Scrieri din tinerețe*, Editura „Dacia", Cluj-Napoca, 1981, p. 11), deși continuă să aibă numeroase preocupări de filozofie, critică literară, estetică, psihologie etc., cu aplicări la arte, îndeosebi la muzică. Formula ni se pare limitativă. Ea abate discuția în direcția dorită de Eugen Lovinescu. Să dăm un singur exemplu : părerile marelui critic despre limbă nu vizează numai instaurarea ortografiei, îndepărtarea neologismelor, scrierea originală. Toate acestea erau chestiuni curente în cultura noastră. Maiorescu se dovedește a fi un excelent teoretician al științei limbii. Deci problema se cere transfe-

Scanned with OKEN Scanner

rată în domeniul filozofiei științei, cum ar fi dorit-o însuși Maiorescu, unul dintre primii gînditori europeni (în orice caz, primul la noi) care pledează pentru corelația dintre filozofie și știință.

Și apoi „ce înseamnă a fi filozof ?", se întreabă Ion Petrovici. Ne întrebăm și noi, dar nu pentru a atrage atenția, cum o face cu eleganță autorul *Studiilor istorico-filosofice*, dacă Maiorescu a „gîndit filozofic" sau dacă a fost *profesorul profesorilor* de filozofie. E și acesta un mod de a pune problema. În ceea ce ne privește, credem că la mijloc este o chestiune de semantică. A fost Maiorescu filozof ? Formulată de contemporanii marelui critic, întrebarea era o imprudență : atunci domina filozofia de sistem. Tocmai de aceea însuși Maiorescu se considera în *Einiges...* „scriitor de filosofie", deci nu creator de sistem, cum aspira. Dar între timp s-a produs o mare și spectaculoasă alunecare de sens : accepțiunea „filozof de sistem" a fost dublată de alta nouă, „filozof de profesie". Este vizată personalitatea care se afirmă în domeniu, fie că organizează idei personale într-o anume perspectivă, fie că se impune în colectivitate datorită modului cum socializează ideile. Probabil formula „eclectism creator" i se potrivește cel mai bine lui Maiorescu, cu accent principal pe cea de a doua accepțiune. În concluzie : „Moștenirea filozofică a lui Maiorescu nu s-a concretizat într-un sistem sau măcar într-o concepție filozofică unitară. El a operat însă cu noțiuni, idei și teorii filozofice, iar după întoarcerea în țară a făcut din filozofia pe care a cultivat-o la Berlin o călăuză a culturii române. El a introdus filozofia ca disciplină filozofică în cultura noastră modernă, a orientat și a judecat creația noastră științifică și culturală din perspectiva filozofică" (S. Ghiță, *loc. cit.*, p. 38). Punînd accent pe filozofic și cultural, S. Ghiță tinde să scoată în evidență hegelianismul lui Maiorescu. Dar culturalul este la Maiorescu o cale și nu un scop, o „treaptă" către contemplarea filozofică și estetică. În acest caz, hegelianismul trebuie abordat cu mare prudență.

3. *Maiorescu estetician.* Trebuie făcută distincția semantică între „estet" și „estetician". Ambii sînt termeni

Scanned with OKEN Scanner

valorizatori folosiți pentru a-l denigra ori aprecia pe Maiorescu. Pentru precizările de rigoare și în limitele acestui subcapitol, indicăm următoarele repere. Nu avem pretenția că ar fi absolute :

a. Maiorescu a tratat principalele probleme de estetică generală și aplicată, necesare culturii unui stat în epoca modernizării sale. De obicei se citează în acest sens *O cercetare critică asupra poeziei române,* dar pot fi alăturate și alte studii de unică însemnătate, cel puțin pentru epoca respectivă. De aceea s-a și vorbit despre caracterul de „sistem" al gîndirii estetice maioresciene [15]. Impresia de disparitate se menține încă și astăzi (deși autorul a făcut precizările de rigoare în *Contraziceri ?)* pentru că ordonarea materialelor în *Critice* este cronologică, nu sistematică. Intenția sa era să se poată mai bine urmări „procesul de înălțare", de la o etapă la alta, în gîndirea estetică românească, direcționată de „Junimea". De aici și părerea nefundată că Maiorescu a făcut doar critică culturală, că s-a irosit în scrieri minore, că opera lui însumează puține pagini etc. G. Călinescu atrăgea atenția asupra laturii spectaculare a personalității lui Titu Maiorescu, care ar ține de oratorie și de polemică. În această calitate, „criticul trecea de la bară la Cameră și de aci la catedră cu aceeași preocupare vocală și căutare de succes" [16]. Cît privește activitatea scriitoricească, autorul *Scrinului negru* credea că este sufocată de un didacticism uscat, fără gust și fără interes științific. În mod ciudat opera se mai citește „cu cea mai mare satisfacție", doar pentru că „ea cuprinde un umor secret ieșind din disproporția vădită între marea intelectualitate a criticului și sforțarea de a vorbi în graiul tuturor" (lucr. cit., p. 358). Într-un cuvînt, „estetica poetică a lui Maiorescu era hotărît rudimentară". Cu lecturi pe apucate, plat, cu cîteva idei limitate dar sigure, criticul dornic de succes, de turism și de îmburghezire (dorea „să cîștige bani, o anume sumă de bani care să-i permită viața largă"), „a promovat infailibil aproape toate valorile vremii" [17].

Nu este locul să insistăm asupra acestor afirmații cu valoare stilistică, e drept. Dar cum se face că „platitudinile" lui Titu Maiorescu au avut o audiență atît de

Scanned with OKEN Scanner

largă printre contemporani ? Și aceasta nu din cauza stilului lor umoristic, ci pentru reale valori teoretice. Să fi fost oare V. Pogor și I. Negruzzi atît de naivi încît să-și fi însușit ideile blamabile ale mentorului lor ? Doar știm că junimiștii amintiți s-au aflat printre aceia care au întîmpinat cu mare satisfacție *O cercetare critică*. Să fi fost Eminescu atît de lipsit de tact, luîndu-i apărarea lui Maiorescu în acuzația de plagiat ? Și cum de i-a permis criticului (lipsit de gust, de simțire, de inteligență, de lectură și de imaginație) să-i propună modificări de stil și de gîndire poetică ? Iată ce scria Caragiale, despre care, oricum, nu se poate spune că-i lipsea simțul ridicolului :

„Bună dimineața la Moș Ajun !
Ne dați ori nu ne dați !
Poezia Rumână cercetare critică
Beția de Cuvinte și urmare ei, răspuns la răspunsul *Revistei*.

Fac, în famelie, o conferință despre *Junimea* și am mare nevoie de aceste prețioase documente.

Mulțumesc mai dinainte și
La mulți ani
cu cele dorite...“ [18]

Sau un fost elev, Pompiliu Eliade :

„*Respectatul meu Profesor,*

Astăzi la ora 4 p.m. în sala nr. XVIII îmi voi împlini trista datorie de a vorbi în fața studenților despre opera critică a scumpului meu maestru de la „școala normală“, — dispărut, — Ferdinand Brunetière. Înaintea ceasului meu de curs e acela al colegului Mihail Dragomirescu, care de obicei se prelungește. Spre a nu turbura Cursul Dv., prin intrarea tîrzie a studenților, îmi permit a vă ruga să începeți cuvîntarea Dv. astăzi — în mod excepțional — la 5 și jumătate, în loc de 5 și un sfert.

Nu îndrăznesc să vă invit la lecțiunea mea „funebră“. Aveți și Dv. Curs îndată după mine și nici nu știu să vă intereseze prea mult părerile mele intelectuale. Ar fi bineînțeles o onoare nespusă pentru mine de a vedea astăzi, în auditoriul meu, pe omul care, alături de Ferdinand Brunetière, a exercitat o înrîurire așa de hotărîtoare asupra micei mele inteligențe“ [19].

Scanned with OKEN Scanner

S-ar putea da multe alte exemple despre profesorul și îndrumătorul Maiorescu, scrise cu admirație pentru omul excepțional de cultură, talent didactic, gust rafinat, adversar al egoismului și devotat cauzelor generale. A susține că o mediocritate a avut ascultare în epocă înseamnă, indirect, să pui la îndoială capacitatea intelectuală a unei întregi generații.

Minimalizînd opera, G. Călinescu a prezentat omul Maiorescu într-o formă caricaturală. El respinge olimpianismul ca fiind o „formulă simplistă", în schimb înlocuiește un mit prin altul mult mai tulbure, cu repercusiuni grave asupra înțelegerii activității junimistului. Lectorul obișnuit, atras de „biografia subțire", nu mai trece la cunoașterea aprofundată a operei. Textul călinescian în discuție trebuie privit din perspectiva beletristicii : el reprezintă un portret caracterologic scris cu mult talent, ceea ce l-ar îndreptăți să figureze într-o „artă a prozatorilor" și nu într-o istorie literară.

b. Privite grupat, scrierile estetice ale lui Titu Maiorescu depășesc ca valoare și cantitate orice alt sector al activității sale : știința limbii, teoria dreptului, filozofia, psihologia. Faptul ni se pare semnificativ pentru a întrezări direcția preferințelor criticului. Ele merg spre estetica generală, cu funcția de a orienta gîndirea înspre tripticul axiologic fundamental : Adevăr, Bine, Frumos și spre estetica aplicată : de ilustrare a principiilor generale pe terenul artei și în special în domeniul poeziei, pentru promovarea modelelor alese. În raport cu prima categorie de studii, Maiorescu definește domeniul esteticii în relație cu știința și cu filozofia, punînd în evidență particularitățile ontologice ale esteticului, interes ce datează încă din perioada studiilor de tinerețe, cînd situează frumosul între psihologie și logică, în manieră personală și nu herbartiană. Același interes ontologic apare în *O cercetare critică*, unde utilizează criteriul „adevărului artistic" în baza străvechii dihotomii dintre minte și inimă. În aforismele ce pot fi spicuite din diverse etape ale activității, autorul a concentrat o serie de meditații care poartă, înainte de toate, semnele experienței îndelungate a lecturii și dovada sigură a gustului său de mare finețe.

Scanned with OKEN Scanner

Despre însemnătatea studiilor stă mărturie însăși istoria formării gustului estetic la români în perioada „junimistă" de europenizare. *O cercetare critică*, programul estetic al întregii *epoci Maiorescu*, se bucură de prestigiu și de longevitate unice. Pentru elevul de liceu, ca și pentru universitarul veleitar rămîne și astăzi studiul autohton numărul unu în materie de estetica poeziei. *Eminescu și poeziile* lui tratează problema geniului în general, constituind o excelentă și inspirată ilustrare a concepției schopenhaueriene. De aceea ar putea forma un diptic ideal cu capitolul *Despre geniu* din *Lumea ca voință și reprezentare*. Studiul autorului român este inspirat aproape punct cu punct, cum vom încerca să arătăm într-un capitol special, din opera filozofului din Frankfurt și pînă la publicarea postumă a cercetării lui Tudor Vianu, din păcate neterminată, rămîne singurul din bibliografia românească demn de un interes special. *Comediile d-lui Caragiale* reprezintă, de asemenea, o ilustrare, de data aceasta a funcției artei și a destinului celui care o creează. Faptul că autorul s-a folosit și acum de opera unui mare clasic al literaturii noastre asigură studiului forța necesară de generalizare pe teren românesc și de afirmare a esteticului. Raporturile dintre artist și public, dintre cititor și operă, cu motivații socio-psihologice, i-au reținut adesea atenția criticului. El poate fi considerat totodată un precursor al cercetărilor contemporane. Din această perspectivă sociologică, *Epistolarul* constituie un amplu și inedit izvor documentar.

Cercetările de estetică aplicată (sau de estetică literară în accepțiunea mai veche) se află la confluența cu poetica, stilistica și retorica. Aici se înscriu capitolele respective din *O cercetare critică*, dar mai ales marile sale articole polemice : *Limba română în jurnalele din Austria*, *Beția de cuvinte*, *Oratori, retori și limbuți*. Să nu uităm iarăși aforismele. În felul acesta, prin dubla înfățișare a esteticului, Maiorescu își rotunjește gîndirea, de la aspectele cele mai înalte ale ideii sensibile, la întruchiparea în formele compoziției și ale expresiei. Peste tot el este sigur de sine, gata oricînd să facă din frumos un mijloc de impulsionare a personalităților literare sau a maselor de cititori.

Scanned with OKEN Scanner

Facem o menţiune şi pentru studiul artelor privite ca domenii particulare ale frumosului, ca materiale specifice de constituire *(O cercetare critică)* sau ca existenţă morfologică de sine stătătoare. Cel de al doilea aspect n-a fost deloc studiat. Avem datoria să-l recuperăm neîntîrziat şi ne propunem să-i consacrăm cîteva capitole, pentru completarea profilului maiorescian. Vom avea prilejul, printre altele cel puţin să limităm impresia despre un Maiorescu amator de turism în maniera englezoaicelor bătrîne. Deocamdată ne mulţumim să apelăm la o scrisoare adresată lui Ion Petrovici şi datată 5/18 ianuarie 1906 : „E caracteristică impresia ce ţi-a lăsat-o Viena, şi e bine că ţi-a lăsat o aşa veselie cu toată vremea urîtă. Să încerc o explicaţie ?

Orce civilizaţie superioară scoate la iveală arta frumoasă şi meseria artistică. Arhitectura şi statuele de pe stradă, pictura în galerii, desemnurile la etalaje, muzica la teatru, fie şi strălucirea elegantă a unui balet, apoi micile comodităţi ale traiului de toate zilele : pavajul mai neted, iluminatul mai viu, uşa şi fereastra mai uşor deschise şi închise, scaunul mai potrivit, patul mai elastic, toaleta mai curată ; toate lingueşesc impresionabilitatea omului.

Iar unde e mai multă artă, e mai multă veselie. Vorba lui Schiller :

ernst ist das Leben
heiter ist die Kunst.“ [20]

Această însemnare ne aminteşte de afirmaţia lui Liviu Rusu privind justificarea preferinţelor junimiştilor pentru Schopenhauer : ei au selectat elementele fortifiante ale filozofiei criticiste şi eudemologice în general constructiviste. Existenţa în sine este tristă, însă scurta durată a vieţii trebuie trăită intens şi cu toată bucuria omenească. Iar omul are chiar datoria să se organizeze confortabil, ca o primă treaptă spre cea mai înaltă satisfacţie : contemplaţia estetică.

c. Eclectismul caracterizează şi gîndirea estetică maioresciană. Însă, ca şi în cazul filozofiei, trebuie să fim prudenţi în legătură cu etichetările. Autorul a selectat ideile în funcţie de intenţiile lui strategice şi abia de la caz la caz, uneori mai evident, alteori mai vag, poate fi identificată

Scanned with OKEN Scanner

originea lor. Spre exemplu, teoria geniului, din *Eminescu și poeziile lui* (căci în alte locuri merge la izvoare diferite) este de certă origine schopenhaueriană. Însă informațiile care țin de aplicațiile retorice provin din tratate celebre, de circulație mondială. Una dintre etichetările neconvingătoare pe deplin este aceea de *clasicist*. Este adevărat că esteticianul prețuiește „bunul gust al celor vechi", dar o face cu prudență și circumstanțiat. Dacă recomandă claritate și armonie în construirea formei poetice e cu totul altceva. Orice adept al modelelor estetice (Lessing, Goethe, Schopenhauer, citez autori preferați de criticul român) procedează la fel. Iar Maiorescu își construiește gîndirea estetică pornind de la capodopere. El a persiflat clasicismul francez în *Vechea tragedie franceză și muzica wagneriană* (o făcea și Goethe prea adesea) și nu a revenit nici mai tîrziu, cînd prefera să-i citeze pe Cicero și pe Quintillian pentru chestiuni de retorică și de limbaj poetic, ocolindu-l pe Boileau. Firește, și autorii latini amintiți aparțin unei anumite vîrste a clasicismului. Dar spre deosebire de Antichitate, clasicismul francez are un caracter închis, conformîndu-se principiilor cel puțin în concepția generațiilor antebelice. Iar cine susține „clasicismul" lui Maiorescu pentru că s-a ocupat de epitet și de comparație, îl raportează la varianta franceză a acestei doctrine. Concluzia a părut firească : Maiorescu a promovat idei estetice învechite, în total dezacord cu sensibilitatea modernă. Nimic mai fals.

d. Lui Maiorescu i se recunoaște meritul de a fi realizat autonomia valorilor, în sensul relativei independențe a adevărului, a binelui și a frumosului. Poate că și el a fost prea categoric (ca totdeauna cînd era vorba de principii) ; poate nici opinia publică nu a fost suficient pregătită. Oricum, reacțiile n-au întîrziat să se producă. Pe de o parte s-a echivalat principiul autonomiei cu purismul estetic și cu formalismul, deși, în fond, autorul a respins el însuși, cu toată forța-i intelectuală, asemenea tendințe extraestetice. Pe de alta, i s-a reproșat nesocotirea politicului, una dintre temele poetice scumpe lui Maiorescu. Ambele probleme sînt astăzi puse la punct în defavoarea detractorilor. Dacă mai apare cîte un foc rătăcit în ceață, provocatorul poate fi suspectat fie de igno-

Scanned with OKEN Scanner

ranță, fie că vrea să profite de vreun eventual moment devenit iarăși critic pentru cultura română. În orice caz, Maiorescu rămîne inițiatorul teoriei autonomiei, unul dintre motivele care iau permis să pună „bazele esteticii filozofice la noi“ [21].

Alt motiv de controversă este formularea definiției frumosului. Ea are, cum se știe, ca punct de plecare un pasaj hegelian. Esteticianul român i-a dat însă o turnură interesantă, chiar originală în aplicațiile ei foarte variate, asigurîndu-i rolul de *pilon teoretic* [22] al întregului studiu *O cercetare critică*. Prin extensiune, adăugăm noi, pilon al întregului sistem estetic maiorescian. Pe lîngă aceasta, autorul a dat definiției o formă suplă, elegantă, ușor memorabilă. Prin *uzaj*, ca să ne exprimăm în termeni psiholingvistici, ea a reușit să se autohtonizeze. Chiar discuțiile din ultimele decenii, în cadrul cărora Liviu Rusu a stăpînit nota cea mai înaltă a diapazonului, au însemnat încă o verificare a gradului de naturalizare a definiției. În concluzie, „Maiorescu estetician“ este mult mai personal decît „Maiorescu filozof“ pentru că are mai bine precizate coordonatele domeniului, un aparat terminologic mai elaborat și mai coerent, un cîmp mai sigur de aplicații, o preocupare constantă și de lungă durată. Estetica sa începe cu un studiu de specialitate, *O cercetare critică* și se încheie cu un bilanț, *În chestia poeziei populare*, ultimul fiind un fel de retrospectivă etnoestetică a *epocii Maiorescu*.

Ideea că Titu Maiorescu ar fi obținut un doctorat în litere, la Sorbona, nu mai poate fi susținută. Volumul al IV-lea din *Jurnal și Epistolar* (Editura „Minerva“, 1983) scoate la iveală unele scrisori din care rezultă limpede că nu poate fi vorba decît de o licență în litere. La 17 septembrie 1862, Titu Maiorescu, „judecător de primă instanță“ la București, anunța secretariatul Facultății de Litere din Paris că a achitat taxa „pentru echivalarea diplomei de licențiat în litere, acordată mie prin adresa facultății d-voastră, pe care o adaug alăturat“ (loc. cit., p. 25). Cum tînărul jurist era un spirit organizat și atent la circulația documentelor, s-a gîndit să urmărească și să grăbească operativitatea expedierii actelor. În acest sens

îl însărcina pe „fratele Căpreanu", „cunoscîndu-te de foarte conștiincios" cu următoarele :

„1) a lua de la secretariatul Facultății de Drepturi diploma mea de licențiat în drept, din 28 noiemv. 1861, și a mi-o trămite îndată la București în scrisoare recomandată. De o va fi luat Sergiu, trămite-mi-o de la el. Sergiu are și adeverința de primire ?

2) a te duce îndată la secretariatul Facultății de Litere, în Sorbona (în curte la stînga, sus) și a plăti vro 2 sau 3 franci, cît va face portul unui grop de bani, ce l-am trămis eu alaltăieri acelui secretariat spre a-mi elibera echivalența de licențiat în litere" (Lucr. cit., p. 28). Se confirmă deci părerea lui Liviu Rusu în legătură cu licența în litere obținută de T. Maiorescu în capitala Franței : „Un lucru rezultă clar : cu privire la încercarea de a-și lua doctoratul în litere, specialitatea filozofie, la Sorbona nu s-a găsit nici un document oficial. Nici străduințele noastre n-au dus la un rezultat : n-am găsit indicații nici că era înscris la doctorat, nici, mai ales, că n-ar fi depus teza în mod oficial la biroul doctoratelor." (Liviu Rusu, lucr. cit., p. 205).

Scrisorile din *Epistolar* pe tema solicitării celor două licențe, numeroase în volumul al IV-lea apărut la „Minerva", sînt în concordanță cu unele dosare ale Arhivei Universității „Al. I. Cuza", nesemnalate pînă în prezent. Este vorba de o serie de documente de maximă importanță, din perioada profesoratului la Iași, pe care Titu Maiorescu le semna cu titlurile sale științifice : fie doctor în filozofie, fie doctor în filozofie și licențiat în drept. Există în Arhiva Universității „Al. I. Cuza" circulare prin care se cerea profesorilor să comunice în mod oficial ori să „facă dovada", pe bază de atestare, a titlurilor științifice. În multele dosare cercetate pînă în prezent nu am descoperit confirmarea, sub semnătură, a doctoratului în litere.

Se știe că șeful „direcției noi" era foarte pedant cu titlurile științifice și cu gradele didactice. În acest sens, el a cerut Ministerului ca funcția de director la „gimnaziul din Iași" (Liceul Național) să fie întărită de cea de profesor la Universitate : „Singura condițiune cu care,

Scanned with OKEN Scanner

după declararea mea de la început, sunt în stare a împlini oficiul de director al gimnaziului din același loc" (*Jurnal* IV, p. 50). Funcțiile erau prin urmare corelate. Titu Maiorescu dorea să predea la Universitate istoria, „posedînd, după cum știți, titlurile științifice cerute pentru acea profesură" (loc. cit.). Istoria ca și Estetica erau considerate discipline filozofice (Hegel, Schopenhauer, Feuerbach). Prin urmare, doctoratul de la Gissen îi asigura dreptul să predea și aceste materii la universitate. Dar gîndirea lui Titu Maiorescu era dinamică și cumulativă. El trecea asimilînd de la un autor la altul, de la o universitate la alta. De aceea a crezut că un doctorat la Sorbona, neapărat în litere, i-ar da drepturi sporite să predea cursuri de estetică la Universitatea din Iași.

4. *Sinteza teoretică în atac.* „D.lor deputați, în *Constituțiunea* noastră este înscrisă libertatea presei. Cuvîntul libertate a presei nu e un cuvînt care să fi luat naștere în această latitudine geografică, ci a luat naștere în statele civilizate ale Apusului ; și prin urmare, cînd voim să ne întrebăm ce însemnează libertatea presei pe care o avem în *Constituțiune,* trebuie să vedem ce se înțelege în acele state, unde ea a luat naștere ; și nu este lăsat la arbitrul fiecărui dintre noi să zică / așa înțeleg eu libertatea presei / ; pentru că libertatea presei e una."[23] Este un exemplu tipic (nu unicul !) „de atac". Dacă n-am cunoaște stilul de gîndire al esteticianului, am zice că aceasta este o frază de interes strict propagandistic.

Dar știm ce mare efort depunea Maiorescu pentru a-și însuși un sistem de gîndire sintetică pe baze raționaliste și științifice. În acest sens s-a îndreptat de timpuriu, din perioada vieneză, către logică, cu intenția de a verifica valabilitatea noțiunilor (Herbart). El nu i-a recunoscut religiei capacitatea de a emite judecăți sigure tocmai pentru că se bazează pe dogmă. Apoi s-a hotărît să privească filozofia în corelație cu știința, pentru identificarea adevărului care este și el, Unul. Această identificare sau „descoperire" se conduce după un principiu unic în toate sectoarele unde se manifestă gîndirea umană : în libertatea presei, în știința dreptului, în organizarea socială,

Scanned with OKEN Scanner

în definirea frumosului etc. Orice faptă umană își are povestea ei și trebuie scrutată pas cu pas, de la origini, pentru a se vedea dacă s-au produs modificări și dacă acestea s-au făcut în spiritul adevărului, adică în acord cu firea grupului social chemat să accepte sau să respingă. În acest mod vede gînditorul român libertatea presei, introducerea sistemului ortografic, a dreptului natural, a instituțiilor, într-un cuvînt, introducerea tuturor formelor și modalităților care prin fondul lor corespunzător să ducă la armonizarea adevărului cu binele și cu frumosul. Cînd D. Zamfirescu observa la Academie că Vasile Alecsandri s-a abătut de la specificul nostru romantic în poezia populară, înlocuind elementul epic și bărbătesc, care ne vine direct din antichitatea latină, cu sentimentalitatea doinelor „lacrimogene", criticul era de cu totul altă părere și avea dreptate. El susținea că spiritualitatea latină nu s-a păstrat în toată puritatea ei de la cucerirea traiană pînă astăzi. Ea s-a transformat pe măsură ce se constituia și se întărea naționalitatea română. De aceea sentimentalitatea ne caracterizează, iar colecția din 1866, inclusiv *Miorița*, punctul principal al discordiei, ne reprezintă ca partea ei artistică cea mai aleasă. Purificarea limbii este și ea o imposibilitate : rostirea noastră, de mai multe secole, a românizat elementul nelatin, iar acesta continuă să circule în poezii, legi și rugăciuni, în haină nouă, autohtonă. De asemenea, înlocuirea dreptului românilor, cum pretindea Bărnuțiu, cu dreptul roman, adică nesocotirea a 17 secole de existență, se înscrie în aceeași ordine a abaterii de la adevăr.

Toate aceste direcții (excluzînd amintitul răspuns academic), Titu Maiorescu le aducea la cunoștința publicului român pînă în 1868, cînd avea numai 28 de ani. Dar baza lor filozofică era de multă vreme fundamentală. A demonstrat-o în teza de doctorat (Berlin, mai, 1859), definind filozofia și părțile ei din perspectiva conceptului herbartian al relației. Autorul român pornea de la observarea infinității cunoștințelor omenești. Ceea ce ar obliga înțelegerea să se realizeze prin ordonare și dezvoltare. În felul acesta, adevărul, care este *unul* în varietatea lui formală (mai tîrziu va spune că adevărul este omul însuși, ca punct de plecare și nex al cercetării),

Scanned with OKEN Scanner

se dezvăluie și capătă șansa de a se dezvolta fără întrerupere : „Ordonarea și dezvoltarea acestei multiplicități într-un tot coerent și unitar este ceea ce se numește sistem. O cunoaștere sistematică este însă o știință.“ [24] În *Einiges Philosophische*, scrisă în aceeași perioadă franco-berlineză, ideea revine cu și mai multă insistență. Acolo se și indică una dintre căile ajungerii la adevăr. A gîndi sistemic înseamnă a realiza nu inventarul cunoștințelor omenești, ci sinteza acestora, iar de la o asemenea înălțime ochiul lucid al rațiunii reușește să stăpînească cu suveranitate sublimă toată construcția teoretică. Tînărul Maiorescu înclina deocamdată spre forme figurate în exprimare, în acord cu stilul noilor scriitori filozofi printre care îi plăcea să se numere : „Cînd vizităm pentru prima oară un oraș interesant, ne îndreptăm spre un loc mai ridicat, pentru a-l cuprinde dintr-o singură privire ; tot astfel se impune, în cazul nostru, să ne înălțăm pe acea culme sublimă care să ne ofere imaginea cea mai vastă și limpede a metropolei științei întinse în valea liniștei. Acest punct de plecare sublim este cea mai cunoscută, dar și cea mai puțin cunoscută dintre ființe : omul. Cu el vom începe așa dar.“ [25]

Numai cu un an înainte, adică în vara lui 1858, ajutat și de tratatul de astronomie al lui Littrow, se adîncea în studiul constelațiilor și descoperea mai apoi că Brașovul, situat pe înălțimi, ar fi cel mai frumos oraș din lume : „Scriu pe culmea Tîmpei, la 5 și un sfert ; soarele tocmai apune ; e minunat timpul, aerul atmosfera, dispoziția — dispoziția ! Panteliu n-a răspuns deloc la magistrala mea epistolă, ci abia acum o scrisoare, în care spune că e întărit în părerea lui că eu aș fi un ipocrit care vreau să-i arăt erudiția mea ! La naiba ! Puțin îmi pasă, dar, oameni, eu sînt acum prea sus...“ [26] În aceeași vreme Maiorescu mai făcea crize de sentimentalitate și-și compunea poze romantice.

Că filozofia are și o parte empirică [27] tînărul Maiorescu a înțeles perfect. Întors în țară, a hotărît să facă din „sinteză“ un instrument de lucru pentru înălțarea națiunii. Exact în perioada cînd elabora marile studii pe direcții parțiale (literatură, limbă, estetică, drept etc.) era conștient că sinteza teoretică trebuie să aibă un ca-

Scanned with OKEN Scanner

racter ferm aplicativ, fără de care totul ar rămîne o simplă frază. El a formulat judecăți din perspectiva datelor concrete care s-au transformat în principii călăuzitoare : „În toate ramurile activității noastre intelectuale este o primă lacună de împlinit, adică principiile sistematice. Pînă cînd acestea lipsesc, încercările aforistice nu au rațiunea lor de a fi în cauză, că nu pot produce convingerea despre adevărul ce-l conțin, ci par, din contra, opiniuni arbitrare neputîndu-și justifica reducțiunea din adevărurile primare.“ [28] A se observa cultul pentru gîndirea aforistică, în funcția ei de judecată decisivă, înaintea oricărei îndeletniciri practice. Este o „trudnică sinteză“ [29], spune S. Mehedinți, întrucît exista oricînd riscul „plagierii naive“. Într-adevăr, epoca venirii sale nu se caracteriza prin stabilitate : instituții fantomă, scriere în afara unui control riguros, cursuri universitare cu conținut aberant, gust estetic nesigur. Maiorescu era omul care *ne trebuia nouă* [30] pentru a găsi principiile, a se situa la înălțimea lor, a le asigura coerență și funcționalitate. Căci în afară de fixarea celui mai înalt punct de unde trebuie privit adevărul, e nevoie de încă un criteriu pentru realizarea sistemului și anume coerența lui în chip de călăuză. „Atacă o țară, scrie el într-un aforism, lipsită de comunicări : oraș de oraș o poți birui căci fiecare rămîne izolat și nu-și poate primi de la celelalte un grabnic ajutor. Tot așa sunt de slabe și cunoștințele fără sistem.“

Dacă Maiorescu a fost permanent cu gîndul la elaborarea unei „sinteze teoretice“ și în acțiune, (el spune „în atac“), faptul ne obligă să găsim în activitatea lui critică un sens mai larg. S-a arătat că el a gîndit și a acționat ca un filozof. S-o reținem înainte de toate. A face critică în succesiunea lui Kant înseamnă a supune adevărul judecății, eventual a construi un anumit sistem cu idei mai mult sau mai puțin originale. Maiorescu s-a autodefinit „critic“, fără ca termenul să aibă sensul specializat de mai tîrziu : de critică literară. A debutat ca „scriitor filozof“, iar cînd s-a întors în țară și-a propus să realizeze o sinteză teoretică „în atac“, cuprinzînd aici o multitudine de aspecte ale vieții etnicului. Căci „numai în totalitate se dovedește adevărul“. În această tota-

Scanned with OKEN Scanner

litate era cuprins sensul luptei lui pentru progresul adevărului.

5. *Treptele de înălțare.* Sinteza teoretică nu este deci o construcție abstractă, o elaborare de dragul gîndului. Maiorescu, foarte bun diagnostician al culturii, a înțeles să-i dea o funcționalitate precisă și anume promovarea „treptelor de înălțare". Conceptul de înălțare capătă o accepțiune proprie în opera marelui critic. Într-o primă accepțiune i se conservă sensul schopenhauerian, de contemplare a arhetipurilor platoniciene, ca urmare a sustragerii eroice de sub tirania voinței oarbe. El aplică acest demers în anumite sectoare ale esteticii generale, așa cum procedează în linii mari și gînditorul german. Îndeosebi îi stau în atenție obiectul artei (ideile platoniciene), funcția acesteia (de eliberare și înălțare în lumea ficțiunii ideale), capacitatea de elaborare, în fapt de înțelegere superioară a omului de geniu. În cadrul sintezei teoretice, toate acestea ocupă un loc derivat și determinat. Tocmai de aceea, poate, s-a crezut că Maiorescu a făcut numai critică culturală. Au spus-o chiar autori de prestigiu. Cînd, mai nou, s-a dovedit că nu i-a fost străină nici critica estetică, am avut revelația unui bun cîștigat. Iar partizanii culturalismului s-au împuținat ori au găsit formule mai puțin tranșante.

În a doua accepțiune a înălțării, schopenhauerianismul este mai greu de identificat, fiind asociat în mod subtil cu evoluționismul și, poate, cu istorismul. E un exemplu de „eclectism creator". În orice caz, autorul avea foarte vie — chiar obsesiv — în minte teoria „treptelor de înălțare", formulînd-o ca țintă a „sintezei teoretice în atac" în mai multe rînduri. *Direcția nouă* reprezenta pentru el cadrul moral al unei prime serii de trepte de înălțare. Spun „cadru moral" pentru că deocamdată exista doar dorința de îndreptare și aspirația pentru adevăr. Este o epocă de „tranziție", mai adaugă în *Observări polemice*, caracterizată prin imperfecțiune în stil și în gîndire, obișnuită la toate statele care au trecut deja prin situații asemănătoare. De aceea li se reproșa „anteluptătorilor" prin care nu trebuie să-i înțelegem pe patruzecioptiști, cum se încearcă uneori) lipsa de formă : „zioa de mîine nu vă

Scanned with OKEN Scanner

mai cunoaște". Mai tîrziu, cînd avea impresia că prima serie de trepte ale înălțării s-a realizat, așadar armonizarea tripticului axiologic fundamental : Adevăr-Bine-Frumos, autorul trecea la bilanț (ca în *Neologismele* sau în *Poeți și critici)* făcînd succint, istoricul *Direcției noi* : „Au trecut 14 ani, îi plăcea să spună, de cînd pentru întîia oară s-a arătat în *Convorbiri literare* o direcție critică...". Repetăm, *Direcția nouă* era garanția unui început, „o temelie", iar roadele ei Maiorescu le aștepta mai tîrziu.

Eminescu și poeziile lui expune de asemenea teoria treptelor de înălțare. Autorul începe cu bilanțul cunoscut și continuă : „Fiind astfel cîștigată o temelie firească, cea dintîi treaptă de înălțare a literaturii naționale, în legătură strînsă cu toată aspirarea generației noastre spre cultura occidentală, trebuie neapărat să răspundă la două cerințe : să arate întîi în cuprinsul ei o parte din cugetările și simțirile care agită deopotrivă toată inteligența europeană în artă, în știință, în filozofie ; să aibă al doilea în forma ei o limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă a acestei amplificări.

Amîndouă condițiile le realizează poezia lui Eminescu, în limitele în care le poate realiza o poezie lirică, de aceea Eminescu face epocă în mișcarea noastră literară."

De remarcat accentul pe naționalitate în formă și în idee. Căci dacă pe de o parte teoria viza armonizarea tripticului spre folosul grupului etnic al românilor, pe de alta trebuia să se găsească și un mod de afirmare în familia de popoare civilizate ale Europei, prin „lumea nepieritoare a artei", prin gîndire, prin știință. De aceea raportul dintre național și universal însemna un alt aspect al aceluiași efort de înălțare. Chiar dacă, în anumite cazuri, a lăudat lucrări minore (cel puțin așa ne apar ele astăzi) Maiorescu a urmărit în fond un scop foarte precis și necesar : să introducă, tot pe baze filozofice, „criteriul universalității în literatura noastră" [31]. Nu are dreptate G. Călinescu afirmînd că marele critic a dat o „excesivă importanță" ecourilor „foarte oficiale" ale literaturii române în străinătate. Iar dacă prezenta străinilor și aspecte ale științei și culturii, nu trebuie să ne gîndim la preocupări culturaliste. În intenția sa era (și aici) ar-

Scanned with OKEN Scanner

monizarea raporturilor dintre ramuri, ca și în schița introductivă din *Eminescu și poeziile lui*. Tocmai de aceea *Literatura română și străinătatea* încearcă să explice rămînerea în urmă a științei în raport cu poezia lirică și cu novela poporană, în cadrul uneia și aceleiași trepte de înălțare. El apelează la evoluționism și la psihologie pentru a explica de ce formele logice sînt mai greu accesibile : știința se instaurează pe o „treaptă mai tîrzie pentru care trebuie făcute pregătiri speciale, favorabile adevărului". Din această perspectivă sincronică, unitatea sistemului axiologic ce se află în prima linie a strategiei maioresciene nu reușește întotdeauna să se structureze armonios.

Mai există și un element diacronic pe care autorul îl formulează tot cu intenții programatice și generalizatoare, iar faptul pare a izvorî din constatări strict personale. Înlănțuirea calmă a treptelor, fără nici o perturbare cauzală, i s-a părut probabil idilică. Astfel introduce o lege a ritmului, mișcarea fiind de urcare și de coborîre, de la înălțimea sublimă *(Eminescu și poeziile lui)* pînă la treapta spre o nouă tranziție și așa mai departe. Constatarea o făcea într-un moment de oarecare neliniște în căutările teoretice. Scria despre autori minori, Ion Popovici-Bănățeanu și Victor Vlad, cînd Creangă, Eminescu și Alecsandri (pentru amatorii de cataloage aceasta este ordinea în text) dispăruseră. Literatura lîncezea la noi, cel puțin așa credea Maiorescu, neatent la primele adieri simboliste. Criticul își aruncă, în schimb, privirea peste Carpați și observă că tinerimea română de acolo, în frunte cu „marele talent al poetului Coșbuc" apare „deodată cu deplina aptitudine de a simți și de a întrupa frumosul în formele literare, deocamdată în poezia lirică, în balade și în novele". Și tot așa : „pe o treaptă mult mai jos, dar totuși pe una din treptele care duc la înălțimile artei, încolțise printre românii din Banat talentul unui alt tînăr...". Din nou Maiorescu făcea un bilanț. Faptul că tinerii de peste munți se realizau momentan în poezia lirică, în balade și în nuvele era dovada că se pregătea în literatura română un nou ritm ce urma să marcheze o nouă serie de trepte în toate domeniile.

Scanned with OKEN Scanner

În concluzie, „sinteza teoretică în atac“ și „treptele de înălțare“ sînt două principii teoretice făcînd parte din strategia maioresciană ce vizează formele fără fond. Autorul a avut ca țel unic instaurarea și armonizarea tripticului axiologic : adevăr-bine-frumos, de aceea a gîndit și acționat ca un filozof. Eticheta de critică culturală e de neacceptat, refuzîndu-i-se autorului capacitatea de a gîndi sistematic. Dezechilibrarea se produce accidental, însă nu în favoarea culturalului, ci a esteticului. Maiorescu înclină spre o viziune estetică a lumii. Iată de ce ne-am gîndit la Schopenhauer. În *Direcția nouă* scrie : „Nu avem activitate literară, și, lucru caracteristic : romanuri și novele nu se scriu de loc, toate se traduc. Chiar poeziile păreau a fi dispărut, Alecsandri era izolat, proza în cea mai deplorabilă stare. Cu încetul se va schimba și aceasta : și mai întîi ceva liniște politică, dacă ne o va îngădui soarta ; apoi îndreptare materială, cu aceasta — după cîteva generații — și deșteptarea gustului pentru producții estetice. Vor veni atunci oameni, cari să simtă puternic și să-și exprime frumos ce au simțit, și alții, care să gîndească bine și să-și exprime simplu ceea ce au gîndit“. „Culturalul“ este exclus pentru că trebuie să ne conducem după ceea ce se află în idealitatea cea mai înaltă ? Să nu uităm că în scrisoarea citată (către I. Petrovici), Maiorescu, inspirat și de Schiller, ne lasă să înțelegem că plăcerea estetică este un efect al unui sistem de condiții de viață.

6. *Din nou despre originalitate*. Însuși Maiorescu a dat explicația cuvîntului „originalitate“ într-o însemnare succintă. Avînd valoare aforistică, deci șansa de a exista autonom, o citățm în întregime. Ea a mai fost semnalată. Primul căruia i-a atras atenția, din cîte cunoaștem, a fost Eugen Lovinescu. O făcea cînd constata o oarecare criză spirituală în existența esteticianului, adesea neîmpăcat cu sine, pentru că se vedea împărțit între datoria de a se face util culturii naționale și dorința, mereu amînată, de a se afirma prin lucrări abstracte pe linia preocupărilor filozofice de la Berlin : „Tot ce e *de valoare* trebuie să fie gîndit și săvîrșit în mod *original*, în orice țară, mai ales și cînd e vorba de a aduce într-o țară mai puțin

Scanned with OKEN Scanner

cultivată cultura superioară a alteia. Traducere, locuri comune searbede, deși ar fi locuri comune numai în țara cultă și lucruri nouă pentru cea incultă, n-au nici un efect și sînt deci pierdere de vreme păgubitoare.

Pentru ce? Pentru că orice noțiune (și într-asta se rezumă așa-zisa cultură) este o formulă abstractă care nu mai are nici un înțeles cînd îi lipsește intuiția premergătoare. Pentru un om care și-a făcut educația într-o țară mai cultă, problema, cînd e vorba de activitatea sa într-o țară mai puțin cultă, sună așa: cu care domeniu dintre a ceea ce există de fapt în această țară trebuie să faci legătura, pentru ca elementele sale intuitive să fie grupate spre abstractizarea muncii de cultură generală mai înaltă? Aceasta însă este o muncă *originală*, scoasă din izvorul străvechi al intuiției." [32]

Monografistul descoperea în *Însemnări zilnice* destinul dilematic al fostului său profesor. În acest sens el scotea în relief și alte pasaje la fel de caracteristice din care rezultă că marele corifeu al *Junimii* a cedat cu părere de rău și după multe eforturi tentației activității pur speculative. Într-o însemnare rezumativă cu care începea seria nouă, din țară, a *Jurnalului*, din 1 ianuarie 1866 (zi în care Maiorescu își nota de obicei în chip ritualistic ideile cele mai alese și hotărîrile esențiale), se comunică intenția realizării unor studii foarte îndrăznețe, unul de fonologie și altul de logică și gramatică, ultimul trebuind să fie „adevărata carte de logică". Autorul își propunea să le publice în Germania, la Berlin. El dorea să se confrunte cu Steinthal, deoarece i se părea că teoria despre natura hieroglifelor „era nouă" [33]. Exact pe aceeași pagină criticul mai preciza că citise recent într-o ședință a *Junimii* programul societății și-și punea speranța în viitorul „cauzei". Iată adevărata „contradicție" a lui Maiorescu. „Prin 1870, rana de a se vedea țintuit în preocupări culturale curente, fără orizonturi europene, scrie același Lovinescu, era încă deschisă și sîngera abundent." [34] Avea și acum proiecte îndrăznețe, și, tot după o ședință a „Junimii", își propunea să scrie o carte despre *Teoria percepției*, întemeiată pe o documentație savantă, în polemică cu Büchner. „Atunci, notează criticul întorcîndu-se de la serbarea anuală a „Junimii", într-adevăr aș fi fă-

cut ceva, ceva folositor.“ E. Lovinescu, observînd cu pătrundere îndelungile tribulații, susține că însemnarea amintită a fost ultima încercare a lui Maiorescu de a se înălța deasupra unei activități locale, pentru a se avînta în discuții polemice cu savanți europeni de prestigiu. După aceea s-a cufundat în studii cu caracter practic și util românilor : *Despre scrierea limbii române, Manual de bacalaureat pentru filozofie, Prelecțiuni populare* etc.

Criticul de la „Sburătorul“ are și nu prea are dreptate. Pe o pagină din *Epistolar V*, junimistul a scris :

„Timpurile sînt prea tulburi acuma ca să ne ținem de speculații abstracte“. Era pe timpul mișcării antiuniniste a micului grup condus de Roznovanu-Calinic Miclescu. Opunîndu-i-se, fiul lui Ioan Maiorescu a înființat rapid un ziar politic și a pus mîna pe pistol să dueleze cu unul dintre conducătorii răzvrătiților.

Aforismul *despre originalitate* are un precedent mult înapoi în timp și anume într-o scrisoare către Th. Rosetti, din 7 sept. 1860. Tînărul doctor în filozofie se pregătea să se întoarcă în patrie. Mărturisea, printre altele : „Înainte eram trist la gîndul că va trebui să ne desfășurăm activitatea într-o țară în care nu se deschide mai nici un domeniu pentru asemenea cercetări vaste, dar unde trebuie depuse eforturi uriașe pentru lucruri inferioare, pentru principii lipsite de frumusețe și niciodată pentru o arhitectonică estetică. Acum însă m-am resemnat și am trecut cu seninătate peste asta. Căci nu importă obiectul, ci subiectivitatea mediantă : nu de descoperire e vorba, să cauți este singurul lucru important“. Tema aceasta a aforismului avea să fie folosită peste un an și în *Considerații filozofice*. Tînărul valah și-l lua acum drept model pe Faust : „Faust este cea mai grandioasă tragedie a omenirii și exercită mereu asupra noastră o acțiune magică tocmai pentru că întruchipează fericirea și năpasta, măreția și înjosirea noastră, perpetua și zadarnica noastră căutare. Ca și noi, Faust caută și tot caută, iar cînd a găsit, își dă și sfîrșitul ; dar ceea ce a găsit nu este decît necesitatea căutării fără răgaz.

Să ne pătrundem de adevărul acestor cuvinte ! Să ne arătăm respectul față de căutarea sinceră și dezinteresată ! Atunci vom fi demnii învățăcei ai marelui îndru-

Scanned with OKEN Scanner

mător a cărui viață a fost țesută din dragoste și toleranță." Lovinescu avea dreptate. Criticul își teoretiza în aforismul *despre originalitate* propria experiență și la fel făcea cînd se gîndea la munca de apostolat în țară. Un lucru ni se pare sigur : că aforismul, pornind dintr-o îndelungată experiență practică și severă autodisciplinare, poate conduce la un adevăr. De altfel cuvîntul „originalitate" este corelat cu „valoare", pentru a se da mai multă greutate spuselor. Firește, ne gîndim la originalitate de tip maiorescian, bazată pe ceea ce numeam „eclectism creator", în acord cu Liviu Rusu și S. Ghiță.

Remarcabilă ni se pare și îndrăzneala cam riscantă a autorului, în *despre originalitate* (așa vom numi de acum înainte acest aforism), ca și în alte locuri, de a schimba accentele obișnuite ale datelor problemei. Prin generalizarea a „tot ce este de valoare" se pune pe același plan ideea creată cu ideea aplicată. Căci este vorba de transplantarea unei idei dintr-o țară cultivată în alta înapoiată. Dacă operația se face în acord cu „forțele latente ale poporului necultivat, înseamnă „o muncă originală", scoasă, „din izvorul străvechi al intuiției". Cînd vorbea de împrumuturi, de neologisme, de dimensionarea europeană a literaturii, de formele fără fond, Maiorescu pleda insistent pentru conservarea spiritualității etnice. Ideile create în altă parte au doar rolul de a declanșa energiile naturale adormite. Iar strategia declanșării, adică ceea ce a făcut el în jumătate de secol prin renunțări și „altare de jertfă", este o operă de aceeași valoare și originalitate ca și crearea ideii însăși în țara ei de baștină. În *Direcția nouă* i se părea de o importanță capitală recunoașterea răului și lupta pentru adevăr. În toate aceste cazuri Maiorescu se dovedește a fi adeptul fiziologismului psihologic, izvor de bază al gîndirii sale, dar despre care s-a vorbit foarte puțin.

În *Despre progresul adevărului* autorul reia problema originalității, tangențial, tot din perspectiva fiziologismului psihologic. Și acolo vorbește „din experiență". Nu-l interesează adevărul ca „abstracțiune metafizică", ci „dintr-un punct de vedere mai practic pentru noi românii". Căci cine scrie din dragoste pentru adevăr o face ca să răspîndească o idee cu valoare universală. Difu-

Scanned with OKEN Scanner

zarea nu se supune totdeauna principiului cauzalității profesat de Buckle și Lecky, ci se arată a fi o nouă specie de „evoluțiune psihologică", deci o declanșare a energiilor latente. În sfîrșit, definiția adevărului : „Căci orce adevăr este o formulare mai clară a regulelor nestrămutate, care sunt însuși fundamentul universului, și corespunde direcțiunii veșnice a inteligenței omenești spre întinderea cunoștințelor și sporirea condițiilor binelui general" ; aceeași generalizare ca în cazul aforismului *despre originalitate*. Deci adevărul se poate înfățișa într-o formulare mai clară. El se află la îndemîna tuturora. Unul singur găsește limbajul potrivit pentru a-l comunica și prin aceasta devine original. În *Direcția nouă* reproșa „anteluptătorilor" lipsa de formă, gîndindu-se la stilul formulării clare a ideii, pentru a se transforma într-o forță reală, în slujba și înălțarea mulțimii.

Se poate vorbi de o originalitate absolută la Maiorescu ? S-a spus deja că are idei proprii în logică (Anton Dumitriu), talent oratoric (B. Șt. Delavrancea), originalitate specifică „mai subterană" care circulă „în venele organismului întregii culturi românești" (Ion Petrovici), că a fost om de acțiune (P. P. Negulescu), că a ivit aplicații ingenioase (S. Mehedinți) și că lui i se datorează fixarea terminologiei științifice (Ion A. Rădulescu-Pogoneanu), etc. Dar toate sînt aspecte particulare, doar general românești. Dacă ne bizuim pe aforismul *despre originalitate*, Maiorescu ne îndeamnă să credem că da. Trebuie să gîndim însă că el ascundea totdeauna o variantă a uneia și aceleiași afirmații. S-a dovedit și în *Poeți și critici*, autorul rămînînd mereu fidel contradicției sale.

7. *Despre modernitatea lui Maiorescu*. Titu Maiorescu a fost discutat în mod negativ cînd a venit vorba de mișcare modernă, invocîndu-se, printre altele, faptul că nu a observat apariția lui Macedonski. În asemenea situații se intenționează adesea minimalizarea criticului, dar se pierde din vedere temeinicia argumentării. În aceeași ordine de idei, Eugen Lovinescu l-a așezat pe Sadoveanu totdeauna în coloana tradiționaliștilor, în vreme ce noi avem astăzi revelația modernității prozei autorului *Hanului Ancuței*. Să-i contestăm marelui critic de la *Sbură-*

Scanned with OKEN Scanner

torul lipsa de gust și de înțelegere a noului ? Ca și *poezie, artă, frumos* etc. și „modernitate“ este o noțiune „deschisă“. „Citește bine cine citește la urmă“. Tocmai de aceea ni se pare imprudent să respingem *ab initio* un autor fără o motivare serioasă. A devenit un fapt arhicunoscut că o grupare de avangardă, dacă nu produce permanent forme șocante, își pierde rațiunea de a fi și interesul inițial. Ea este înlocuită. Dar nu se mai poate numi modernă ? Succesiunea experiențelor artistice de la 1900 a dovedit contrariul. Corneille care lua subiecte din istoria Spaniei iar Racine din *Biblie* se îndepărtau, prin tematică, de poetica antică. Erau ei oare moderni ? Sau clasici în interiorul clasicismului ? Fără a-i nega polisemantismul și rostul de termen tehnic, mai are, totuși, cuvîntul „modern“ funcție valorizantă absolută ?

Să sondăm însăși părerea lui Maiorescu. Într-adevăr, poate mira faptul că el nu folosește cuvîntul „modern“ cu referire la artă, nici apreciativ, nici depreciativ, deși circula în scrierile veacului. În corespondența Schiller-Goethe cuvîntul apare adesea și, desigur, unul dintre cei care i-au dat primele impulsuri a fost Winckelmann, făcînd distincție între arta antichității greco-latine și cea a Europei postmedievale. Schiller, respectînd aceeași împărțire, identifica elemente stilistice specifice poeziei naive și sentimentale. Nici marele secol al XVII-lea francez nu era străin de această terminologie, dovada cea mai grăitoare constituind-o vestita ceartă dintre vechi și moderni. Se știe că Descartes a avut de îndurat multe persecuții, printre care îndepărtarea din învățămînt, din țară etc. pentru că a îndrăznit să susțină egalitatea spiritului european cu cel al greco-latinului de odinioară.

Autorul român cunoștea toate acestea încă de la Theresianum, dar se întemeia pe o anumită concepție estetico-filozofică, deloc învechită, care l-a dus în altă direcție. Frumosul, Binele și Adevărul, luate în sine, sînt unice și eterne. Numai în aceste domenii ale existenței Omul se poate măsura cu veșnicia. Ca urmare, nici arta nu poate fi împărțită pe segmente de timp : frumosul este același. Eternitatea artei, privită filozofic la scara umanității, apare ca o consecință a interpretării timpului kantian, iar în acest punct criticul se întîlnește cînd cu Schopen-

Scanned with OKEN Scanner

hauer cînd cu Poe, cei doi mari „preferiți“ ai săi, cum stă scris pe o pagină a *Însemnărilor*.

Problema tripticului Adevăr-Bine-Frumos, raportată la Umanitate, îl apropie cel mai mult pe autorul român de cel american. Ambii și-au însușit ideea independent, din același izvor : speculație filozofică și experiență. Maiorescu utilizează cuvîntul *modern* într-o manieră proprie, fără a intra în dezacord cu spiritualitatea modernă. Logician de înaltă abstracțiune, Maiorescu restrîngea în operațiile gîndirii clasele obiectelor la categorii de cea mai întinsă generalitate. Astfel, nu-l interesează tipologia artei pe epoci și nici variantele frumosului, ci dacă acestea se înscriu în sfera axiologicului. Aflăm din *O cercetare critică asupra poeziei române* că frumosul există în raport cu adevărul, iar arta cu știința. Modernul se află în interiorul tripticului Adevăr-Bine-Frumos și se particularizează în forme imprevizibile, totdeauna binevenite dacă se îndeplinește condiția supremă a valorii. Beethoven este „etern“, scria Titu Maiorescu spre sfîrșitul existenței sale, ca și Goethe ori Shakespeare. Toți trei aparțin sferei frumosului. Ei se află în raport valoric cu Wagner, Byron și Ibsen, artiști moderni, integrabili sublimului. Celor din urmă li se adaugă E. Poe.

Cine folosește concetul *modern* cu intenții valorizatoare unice poate deveni fără să vrea adeptul „progresului“ în artă, adică își însușește un termen lipsit de adresă. N-am spus că „modern“ trebuie evitat. În discuțiile de specialitate rămîne un punct indispensabil de reper, numai dacă nu este absolutizat, cum se face de obicei. Altfel ajungem să afirmăm că Fundoianu este superior lui Eminescu, cum s-a și întîmplat. *Modern* și *progres* au o circulație foarte ridicată în anumite domenii ale activității umane și riscă să provoace o regretabilă confuzie în domeniul artei. Literatura realismului socialist ar fi superioară celei burgheze, „decadente“, pentru că ar reprezenta un „progres“ în gîndire. Și Maiorescu folosește cuvîntul progres în domeniul ideologiei (*Despre progresul adevărului*), însă într-o accepțiune restrînsă. El se referă la căile de difuziune a ideilor noi, de la o individualitate creatoare la un grup de inițiați și de la aceștia la marea masă a beneficiarilor. Este o chestiune de sociologie a

Scanned with OKEN Scanner

succesului. Cel mult esteticianul se gîndește la decăderea (nu decadența) și înălțarea artei potrivit teoriei, discutate deja, a „treptelor de înălțare". Dar aici nu apare implicată ideea de „progres", ci năzuința unică și înaltă a artei de a realiza frumosul. În schimb, autorul nu ocolește ideea de modernitate ca posibilă devenire a artei însăși. El nu se fixase la un model artistic asemenea clasiciștilor. Eminescu a devenit, la un moment dat, în concepția sa un creator suprem și unic. Nu a propus însă niciodată să fie imitat, ca unul familiarizat cu ideile kantiene despre geniu. Maiorescu a intuit că poezia română din secolul al douăzecilea se va dezvolta sub semnul *Luceafărului*, previziune care-l onorează pe critic, dar nu i-a încurajat pe epigoni.

Împotriva clasiciștilor, Maiorescu urmărea cu cel mai mare interes sunetul propriu fiecărui creator. Mlădierea particulară a formei frumoase era semn de recunoaștere a talentului. El devenea chiar pedant în acest sens, fie cînd atrăgea atenția asupra unui nume nou, fie cînd redacta un raport academic. Tocmai ideea de diversificare l-a făcut să prețuiască folclorul, poezia dialectală, romanul popular. După stingerea lui Eminescu și a „neîntrecutului" Creangă, regreta „lîncezeala" literară, însă își punea speranțe în tinerimea ardeleană ce zămislea valori noi. „Incontestabilul talent al poetului Coșbuc" îi apărea ca semnul altei trepte de înălțare, deși poetul din Hordou nu era pătruns, asemenea preafericitului întru glorie de la Ipotești, de „sfințenia formei". Nu a vorbit elogios despre Macedonski, poate din spirit de echipă. Dar nu a făcut-o nici măcar întemeietorul „Sburătorului". Și cine dintre marii creatori de direcții nu procedează la fel : Ibrăileanu, Lovinescu, Iorga ? Nu i-au scăpat însă din vedere Goga și Sadoveanu. Poezia *Noi* îi amintea de Eminescu, chiar dacă, după G. Călinescu ar fi o compoziție suprarealistă.

Mai există un temei estetico-filozofic care-l face pe Maiorescu să susțină ideea eternității artei, cel puțin sub raport teoretic, întrucît, din punct de vedere aplicativ, situația cunoaște aceleași mutații ca de la general la particular. E vorba de un principiu călăuzitor invocat cu fermitate în scrierile criticului : „Orice om este un

Scanned with OKEN Scanner

produs al vremii sale, iar atunci cînd o depășește, făurind un ideal de viitor, acesta (cu condiția să fie nu o himeră, ci un ideal autentic) nu constituie decît o nouă îmbinare de elemente existente în acea vreme.“ [35] Omul ca „fiu al veacului“ apare la Goethe, dar și la Eminescu. În orice caz, formula era atît de răspîndită în vreme, încît și Nietzsche, dizident față de concepțiile îndătinate, și-a însușit-o, este drept, pentru a-l înălța și coborî pe Wagner. Să reținem marea asemănare cu esteticianul român din următorul pasaj : „Care este prima și ultima exigență a unui filozof față de sine însuși ? A învinge timpul său și a se situa în afara timpului său. Prin ce va trebui să susțină această aspră bătălie ? Prin aceea că el este copilul timpului său. Iată ! Eu sînt, asemenea lui Wagner, copilul acestei epoci, vreau să spun, un *decadent:* cu această diferență de care îmi dau seamă și mă aflu în apărare. Filozoful din mine protestează împotriva decadentului.“ [36] Nietzsche a poetizat ceea ce Maiorescu ținea mai strîns sub controlul logicii, permițîndu-și să folosească cuvîntul *modern* și să aibă deschis o dublă atitudine față de el : de poet și de filozof.

Care este însă rolul acestei aserțiuni ? Ea pare să nu fie în acord cu ideea eternității artei, ci cu segmentarea temporală, lăsînd, în schimb, liber accesul către modernitate. De fapt nu este nici o contradicție. Din contra, un aspect al construcției sistematice maioresciene, de care autorul era mai mult decît conștient. Ca să capete viață, frumosul ia o clipă forma pe care i-o dă artistul. (Așa gîndea și E. Poe). Aici eternitatea se întîlnește cu secvența de timp corespunzătoare vieții creatorului : frumosul, unic și același, devine consubstanțial artei, meșteșugului care i-a dat înfățișare. În saltul spre eternitate, hotărîtoare este personalitatea artistului capabil să se înalțe în lumea ficțiunii ideale. În *Contraziceri :* „aceasta constituie mai ales partea etică a artistului.“

Însă în scrierea de tinerețe, *Considerații filozofice*, cap. *Moarte și nemurire* (deci înainte de a se familiariza cu conceptul de „înălțare impersonală“ al lui Schopenhauer și cu arhetipurile platoniciene) fixa drept condiție etică a artistului, prin intermediul lui Herder, perfecțiunea umană. Idee mai puțin sofisticată decît cea extra-

să mai tîrziu din *Lumea ca voință și reprezentare*, dar nu mai puțin interesantă : „Cu cît ceva din ființa noastră este mai pur și mai sublim, cu atît se revarsă mai năvalnic, depășindu-și limitele spre a deveni generos, infinit, etern. Pentru a ne aduce astfel contribuția la tezaurul etern al omenirii, trebuie să ne despuiem de eul nostru." Adept al „spiritualismului" în general și al anthropologismului feuerbachian în special în interpretarea fenomenelor religioase, viitorul estetician român împarte ființa umană într-o existență biologică, „eul nostru", și alta spirituală, în sensul de valoare ideală integrabilă în tripticul fundamental Adevăr-Bine-Frumos, pentru a explica ceea ce este muritor și nemuritor. Nu există suflet, afirmă criticul făcînd exerciții de logică rațională, deoarece faptul nu poate fi probat. În schimb, poate fi probată existența spiritului. El nu se referă la spiritul unui individ, ci la spiritul umanității. Dar fiindcă biologicul este perisabil, prin forța lucrurilor, omul poate deveni nemuritor renunțînd la eul său (în *Contraziceri ?* va spune „înălțare") și, înavuțind spiritul, în planul tripticului, cu partea lui sublimă : „Nu-i mai puțin adevărat că cel ce, murind, nu a lăsat o urmă spirituală și a trăit fără a se preocupa de adevărurile universale, cel ce a murit fără să lase o altă amintire decît cea a ființei sale sensibile, acela rămîne mort în vecii vecilor. Căci numai adevărul universal este eternul fluviu al nemuririi ; doar cel ce-și croiește un drum pînă la liman și s-a scăldat în apele lui este dus prin spații și timpuri pînă la portul eternității". Recunoaștem stilul. Maiorescu, generalizînd, se vizează pe sine. Deocamdată își trasa parcă un program de perspectivă, ca în citata scrisoare către Th. Rosetti. În *Comediile d-lui Caragiale*, dar, mai ales, în *Contraziceri ?* avea să verifice iarăși aceleași convingeri teoretice.

Nici de data aceasta nu se gîndește la postumitatea lui imediată de individ. Autoiluzionarea în planul înalt al tripticului, asemenea lui Eminescu visîndu-se în cosmicitate printre luceferi, i se părea, la tinerețe ca și la bătrînețe, un destin suprem. Înseninarea eminesciană, după suferință, apare și pe fruntea criticului. Și în calea lui au stat obstacole. Acum, cînd îi cunoaștem existența bio-

Scanned with OKEN Scanner

logică de multe ori zbuciumată, nu mai avem dreptul să-l așezăm printre olimpieni. Important ni se pare că Maiorescu avea o conștiință rară privind afacerile publice, pe care își impunea să le trateze la modul ideal. În asemenea condiții, într-adevăr, partea biologică a ființei umane nu-și putea avea decît o existență limitată în comparație cu cealaltă. Astfel trebuie înțeles și aforismul: „Treapta dintîi pe care ne înălțăm e un altar de jertfă."

Și acum morala: în partea teoretică a preocupărilor sale estetice, criticul își construiește o linie de gîndire filozofică din perspectiva căreia așează Frumosul, Arta și Artistul la confluența marilor forme ale spiritului. Aceasta în trei variante: 1) Adevărul-Binele-Frumosul; 2) Arta-Știința-Religia; 3) Creatorul (Inventatorul-Descoperitorul). Această ordine epistemică asigură circuitul tezelor generale ale esteticii care au un singur țel, Umanitatea și reține atenția criticului în legătură cu eternitatea frumosului. Totodată, restrîngîndu-se la Frumos-Artă-Artist, se indică problematica esteticii ca știință. E un domeniu subsumat care subsumează la rîndul său: poezie, muzică, arhitectură. La acest nivel teoretic (Adevăr-Bine-Frumos), nu era neapărată nevoie să se preocupe în mod special de modernitatea artei, după cum nu avea sens să facă loc metaforei. Întreaga sa concepție este în așa fel organizată încît să sprijine dezvoltarea spiritului modern, nu să-l valorizeze în chip analitic. Nu întîmplător se apropie în plan teoretic de stimulatori ai spiritualității moderne: Schopenhauer în filozofie, Spencer în sociologie, Ribot în psihologie, Edgar Poe și Wagner în probleme de invenție artistică. Este un complet de judecată care pledează fără drept de apel în favoarea gînditorului român.

Cum poate fi înțeles aspectul oarecum mai aplicat al preocupărilor maioresciene în direcția modernității? Trebuie spus din capul locului că nu este vorba de o activitate sistematică și specială în stilul „campaniilor" lui Eugen Lovinescu, ci de unele intuiții și adeziuni spontane demne de consemnat pentru rolul lor stimulator. Astfel „copilul secolului", cum se exprimă Nietzsche, își depășește limita existenței biologice. O deschidere spre modernitate o constituie separarea Frumosului de Bine,

Scanned with OKEN Scanner

nu de util, după ce a fost verificată posibila configurare a tripticului. Din acest punct de vedere criticul a adus estetica la ea acasă și a făcut educație pe teren românesc, așa cum s-a și recunoscut adesea. El a permis apariția generației lui Eugen Lovinescu și a lui Mihail Dragomirescu, după cum a impulsionat-o și pe cea a lui G. Ibrăileanu. După Maiorescu gustul estetic românesc nu se mai putea întoarce la epoca prejunimistă. Separația propusă de Maiorescu nu trebuie înțeleasă ca o operație pur mecanică. Scopul era de a se preciza destinul special al artei, ca judecată liberă, în viața psihică a individului. Licu Pop observa pe bună dreptate că „în teoria maioresciană se rostește o înțelegere modernă a atitudinii estetice, după care înțeles, în artă se stabilește un raport nou între noi și lume, în afară de cel utilitar și de cunoaștere. Această nouă atitudine este aceea de contemplație. Iată ce înțelege printr-o asemenea comportare specifică Imm. Kant, întemeietorul esteticii moderne“ [37]. Precizăm însă că întemeietorul teoriei contemplației, pe baze kantiene firește, adică pornind de la caracterul de sine stătător al formei, este Schopenhauer [38].

Tot împotriva clasiciștilor, esteticianul pledează pentru caracterul irațional al artei, poeziei, inspirației, reprezentării, deci pentru o categorie foarte largă de concepte constituind nucleul esteticilor din totdeauna. Iraționalismul artei, idee ciudată la un logician, este, cum se știe, de obîrșie platoniciană. Aceasta numai în ce privește inspirația poetică (dialogul *Ion),* pe cîtă vreme reprezentarea avea pentru gînditorul grec un caracter mimetic, chiar „într-un mod limitat“ : iluzionismul său împrumutat din pictură (Zeuxis) îndemna pe plasticieni să se ia la întrecere cu natura, în scopul de a realiza copii perfect fidele [39]. Însă Maiorescu respingea categoric teoria imitației. A realiza copia unui lucru existent deja nu este vreun cîștig pentru cunoaștere, ne spune criticul. De aceea arta trebuie să difere de natură. E o existență plăsmuită după legi proprii, făcîndu-se distincție între natură și realitate, ultima reprezentînd o sferă mai largă. Sîntem puși pe urmele a două direcții în reprezentare care, cum afirmă același W. Tatarkiewicz, și-au împărțit mereu supremația în istoria artei : „natura naturata“, li-

Scanned with OKEN Scanner

mitată la imitația fidelă, și „natura naturans", implicînd un coeficient de invenție originală. Cum am mai spus, criticul punea mare preț pe elementul personal în creație. La Matilda Cugler-Poni aprecia „eleganța limbagiului" și, „poate, sinceritatea simțirii", pe cînd povestirile lui Sadoveanu sînt „creațiuni de o puternică originalitate", iar Goga este un poet „dintre cei chemați și aleși". Cum se vede, criticul era prudent în aprecieri. Matilda Cugler-Poni corespunde doar unui aspect al programului său teoretic, neatingînd partea estetică. Căci „eleganța limbajului", „vorbirea curată", chiar „stilul ales" sînt formule folosite frecvent în legătură cu scriitorii de mai mică însemnătate care, deși nu s-au lăsat pătrunși de „sfințenia formei", s-au integrat, totuși, „direcției noi" prin atitudinea lor față de neologisme și de limbajul autentic. Faptul constituia pentru junimiștii aflați în polemică cu jurnalele din Austria și cu redactorii de la *Revista Contimporană* o condiție a artei, nu arta însăși.

Iraționalitatea artei era generalizată ca teză la toate ramurile creației din a doua jumătate a secolului trecut. Așa gîndea și Maiorescu, dovadă însemnările sale despre muzică și arhitectură. (De pildă, interpretarea *Apassionatei* lui Beethoven ori a muzicii populare). Însă autorul român a demonstrat teza amintită pe terenul poeziei și prin aceasta se apropie de teoria platoniciană a inspirației. El a căutat o explicație științifică și a găsit-o în psihologia contemporană, domeniu stăpînit la fel de bine ca și logica. De altfel, după 1850, devenise o modă ca literații să studieze muzica și pictura (ca prefață la sinestezia artelor ce avea să se producă în parnasianism și în simbolism), iar psihologii să se ocupe de poezie. Cînd Baudelaire afirma că imaginația este regina tuturor însușirilor, îl avea ca model pe Delacroix, primul reprezentant al direcției coloristice în pictura modernă, în opoziție cu Ingres, reprezentantul liniei. Deci, în acord cu psihologii, Steinthal, Wundt, Ribot (psihologiile de tip Herbart și Schopenhauer, recomandate insistent lui I. Popescu pentru îmbunătățirea tratatului său le considera depășite la sfîrșitul secolului), Maiorescu a înțeles că poezia este o stare de nebunie și a început să in-

Scanned with OKEN Scanner

cel mai ilustrativ exemplu wagnerian îl constituie așa-zisa melodie continuă. Ea se prezintă sub forma unui nucleu melodic din care se ramifică întreaga piesă cu leit-motive, simboluri, recitative, stări extatice caracteristice dramei muzicale. Maiorescu știa sigur de melodia continuă ca element stilistic tipic wagnerian, însă de însemnarea compozitorului privitoare la *Lohengrin* ne îndoim că avea cunoștință. În orice caz, faptul că trei autori (E. Poe, R. Wagner, Titu Maiorescu), din domenii și culturi diferite, au făcut observații izbitoare prin asemănarea lor, demonstrează existența unui element comun : „spiritul modern", manifestat la fiecare sub forma „abundanței" simțirii.

Și Goethe vedea în poezie o stare „empiric-patologică" a omului[41]. Însă părerile titanului din Weimar despre arta modernă sînt de-a dreptul curiozități literare : „În ziua de azi, afirmă el, poeții scriu de parcă ar fi cu toții bolnavi, iar lumea toată un imens spital". (Însemnarea este din 1827). Sau : „Literatura romantică a atins fundul prăpastiei : ororile producțiilor mai noi nu se pot închipui de un nivel mai scăzut" . Și cu toate acestea germanii nu s-au grăbit să-l acuze pe compatriotul lor de lipsă de gust, nici să-l diminueze pentru neaderența la poezia nouă. Să nu uităm că la Maiorescu nu vom întîlni niciodată astfel de fraze. Vom reveni.

8. *Dioscurii.* Pentru că a fost vorba de aspectul aplicativ al „principiului poetic" să mai citățm un nume : Eminescu. Trebuie să cunoaștem atelierul de lucru al poetului în special și al Junimii în general ca să înțelegem lucrurile mai bine. S-a vorbit mult, poate prea mult, despre intervențiile criticului în opera poetului, ca un act arbitrar și dictatorial. Eminescologi de prestigiu, îndeosebi Perpessicius, s-au pronunțat destul de ferm în defavoarea șefului Junimii, cu îndreptățire pînă la un anume punct. Orice licean poate să indice cu promptitudine (aici manualele și-au făcut perfect datoria) și dezaprobare pasajele incriminate sau suspecte. Credem însă că și de data aceasta, ca în multe ale privințe, pornindu-se de la un sîmbure de adevăr, s-a ajuns la exagerări regretabile. Maiorescu nu a exercitat presiuni

asupra colaboratorilor săi și nu a operat modificări fără acordul prealabil al autorilor. Se procedează altfel astăzi ? Există cîteva excepții dictate de circumstanțe speciale, ca în cazul *Luceafărului*. Criticul nici nu-și putea permite alt procedeu cu Eminescu, ale cărui susceptibilități le ocrotea cu cea mai mare îngrijire.

Dacă Maiorescu a impus o disciplină la *Junimea*, ea a constat în spiritul de lucru pe text. Înainte de a fi repartizate coloanelor *Convorbirilor*, lucrările erau citite în comun și analizate cu o extremă minuțiozitate. Nu era cruțat nici debutantul, nici șeful Direcției. Așa s-au născut *O cercetare critică*, scrierile maioresciene despre limbă, *Luceafărul*, *Soacra cu trei nurori*. Așa au debutat Matilda Cugler-Poni, N. Gane sau Anton Naum. Acesta era și rostul deselor deplasări ale lui I. L. Caragiale, să spunem, la Iași ori ale lui S. Fl. Marian la București : discuțiile se purtau cel mai adesea în fața autorului și puteau fi reluate, dacă nu se ajungea la un acord. Maiorescu patrona, firește, dar nu hotăra singur. Cînd Eminescu a citit *Scrisoarea III* în ședința din 28 martie, 1881, cu toată opoziția vehementă a lui Gh. Panu, care a și părăsit sala, junimiștii și-au văzut mai departe de lucru „cu aceeași plăcere". Și nu Maiorescu a avut ultimul cuvînt de spus (de altfel cunoștea textul dinainte), ci Iacob Negruzzi : „Eu am declarat că le voi publica în *Convorbiri*, își amintește fostul secretar de redacție, fiind indiferent, la o poezie așa de frumoasă, dacă cuprinde aluzii politice sau nu". În felul acesta activitatea literară a grupului se transforma dintr-o inițiativă particulară (acceptată „cu plăcere" și înțelegere datorită prestigiului și forței de convingere a celui ce o provocase : Titu Maiorescu), într-o întreprindere colectivă. Se realiza un stil unic de gîndire în receptarea și elaborarea operei de artă, demn de ceea ce au numit junimiștii „direcția nouă".

Pe de altă parte, deși nu avem probe materiale, există motive să credem că Maiorescu vedea în modul de elaborare al poetului o ilustrare a „principiului poetic". Nu este exclus ca însuși Eminescu să fi cunoscut studiul amintit al lui Edgar Poe, ca unul care a „tradus" din scrierile americanului. Înainte de toate, poetul a

fost un excelent partener de idei al marelui nostru critic, iar lecturile lor comune, foarte frecvente, însemnau mai mult decît un simplu prilej de împărtășire de impresii. Eminescu nu se arăta orgolios, avînd deplină încredere în gustul estetic al sfătuitorului său. Se știe că *Luceafărul* a cunoscut mai multe redactări, ca și *Scrisorile*, uneori purtînd titluri diferite. E de presupus că autorul a citit în ședințele Junimii fiecare variantă în parte, pînă s-a oprit la forma finită. În acest sens pare să gîndească și Perpessicius cînd selectează o informație din *Însemnări* (joi, 28 oct. / 9 noemb. 82), unde se spune că a fost citit „frumosul *Luceafăr* al lui Eminescu șlefuit". Să se rețină cîtă religiozitate și cu ce epitete încărcate de elogii se exprimă criticul în legătură cu marea poemă eminesciană. În afară de lecturile oficiale din cadrul Junimii, începute la 17 aprilie, criticul obișnuia ca la seratele particulare să prezinte prietenilor noua creație eminesciană ca pe un miracol al literelor românești. Nu trebuie uitate nici așa-numitele, de Perpessicius, „coloquii maioresciene", cu prilejul cărora textele erau „citite și îndreptate". Încet-încet se poate bănui cît de adînc a fost implicat Maiorescu în „afacerea" *Luceafărului*, fie în prezența autorului și în deplin acord cu el, fie în dialog cu colegii junimiști. Cînd în împrejurări de forță majoră (Eminescu se afla la primul său tratament) a eliminat patru strofe și a substituit două versuri, folosindu-se de același arsenal poetic, Maiorescu a făcut-o în deplină cunoștință de cauză. Era cel mai în măsură să cunoască atmosfera și spiritul discuțiilor și să opereze deocamdată pe încredere, în conformitate cu previzibilele intenții ale poetului. Trebuie să recunoaștem că, dacă a fost elegant în celebra scrisoare explicativă redactată de critic după prima internare a lui Eminescu, același Maiorescu nu putea fi totodată brutal, falsificînd poemele reprezentative din ediția pe care o pregătea cu toată răspunderea.

Dar ce înseamnă „șlefuit ?" Sîntem înclinați să-i atribuim termenului un sens empiric, meșteșugăresc. Asemenea tîmplarului, poetul ar prelucra același material, cioplindu-l, lustruindu-l pînă la „strălucire". Dar poezia ca mod de elaborare diferă de tîmplărie sau de sculptură.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea o și numeau cei vechi artă liberală. Eminescu pornește de la aceeași idee poetică și stare lirică ori de cîte ori construiește o nouă variantă. El reține de fiecare dată nota dominantă, în acord cu „principiul poetic", nucleul din care se dezvoltă întreaga poezie. Cum observa și Perpessicius, variantele reprezintă un depozit brouillonar. Poetul, sfătuit de critic, a selectat din acest depozit elementele caracteristice izvorîte din „abondanța simțirii", disponibile pentru o anumită ordine poetică. După etapa depozitării urmează aceea a eliminării elementelor de prisos, adică a fixării embrionului în expresie cristalizată, dat fiind că forma încărcată îngreuiază limbajul sensibil. Maiorescu ar vorbi despre ritmul suitor spre momentul de „criză" ca semn al „abondanței simțirii" sau pasiunii, traiectul liric al oricărei compoziții poetice. Este una dintre condițiile poeziei, permanent identificabilă la Eminescu : „Poezia adevărată, ni se spune în *O cercetare critică asupra poeziei române,* ca și pasiunea și simțămîntul, ne arată dar o grabnică transițiune de la o idee la alta și în genere o mișcare abundantă a gîndirii". Așa este conceput și principiul poetic.

Tocmai „grabnica transmisiune de la o idee la alta", principiu acceptat de Eminescu (dovadă colocviile maioresciene, ca și de întreaga societate a Junimii), l-a făcut pe critic să elimine cele patru strofe, gest prea ades incriminat. Firește, din punct de vedere juridic, Maiorescu se află în culpă. Dar se bucura de o clauză favorizantă pe termen lung din partea nefericitului său colaborator, date fiind înțelegerile și lecturile comune. De altfel, ca să judecăm drept, intervenția nu constituie o pagubă atît de scandaloasă ca să merite replica atît de severă a lui Perpessicius. Iar Maiorescu, procedînd in extremis, datorită împrejurărilor speciale, a sperat că timpul îi va da prilejul să-l poată convinge pe poet de justețea deciziei. Cele trei strofe compacte încarcă prea mult textul, necorespunzînd gîndirii poetice promovate de Direcție. Interogațiile cu „vrei", de pildă, introduc forme retorice discutabile. Apoi grupul de versuri : „Tu ești din forma cea dintîi, / Ești veșnică minune" („Cere-mi cuvîntul meu de'ntîi, / Să-ți dau înțelepciune", în lectura lui Perpessicius) corespunde mai bine gîndirii cosmogonice eminesci-

ene. Regretabil e că Perpessicius a propus substituiri, pe motivul că ar fi vorba de o imixtiune a criticului, cînd segmentul introdus de el reprezintă un brouillon și nimic mai mult.

Se mai poate ilustra principiul poetic și cu *Scrisorile*, ca să limităm discuția doar la aceste două exemple. Semnificativ ni se pare că unii editori (Botez, Perspessicius), cu tot caracterul depozitar și brouillonar al primelor variante, au sesizat nota lor comună prezentă încă din faza embrionară. Din această perspectivă s-a constatat că primele impulsuri lirice și pamfletare nu datează din perioada *Timpului*, ci din anii studenției, că între ele există multe identități, ceea ce i-a permis poetului să le asimileze, intituleze, numeroteze în diferite chipuri. Asemenea aspecte au impus o anume concepție editorială care a asigurat și succesul categoric al intreprinderii lui Perpessicius : „Degajarea dintre țesuturile cîte s-au alcătuit cu timpul, a embrionului ce avea să ducă la textul definitiv, rămîne preocuparea capitală. Numai că ea nu poate fi satisfăcută pe drumul acesta al numărătoarei, al statisticii". Elementul embrionar a fost și a rămas meditația filozofică sub forma temei cosmogonice, ecouri ale cursurilor indo-egiptologice pe care tocmai le audiase, ca apoi să se ramifice spre meditație și pamflet politic, social, etico-erotic. Dar toate aceste ramificații au unul și același primum movens, cosmogonia, sau mai bine spus omul în raport cu timpurile mitice și eroice. Numai după ce au fost definitivate, Maiorescu, în acord cu junimiștii, cum s-a văzut din replica lui Iacob Negruzzi, a încurajat publicarea lor. Dacă partea cosmogonică propriu-zisă reprezintă conspecte din texte de specialitate, ca și în *Rugăciunea unui dac* ori în *Panorama deșertăciunilor*, extinderea tematică este o invenție eminesciană. Maiorescu, familiarizat cu scrieri herbartiene unde se făceau de asemenea recomandări în același spirit geometric, a sesizat această linie compozițională, insistînd pentru puritatea și supletea ei, cum se constată foarte bine și în *Luceafărul*.

Dar partea pamfletară poartă amprenta vicisitudinilor prezentului. Referindu-se la *Scrisoarea II*, de pildă, Perpessicius identifică primele brouilloane în ms. 2 268,

„sub forma unor notații spontane și sub impresia, desigur, a evenimentelor literare sau politice la ordinea zilei. Schițate, la voia întîmplării, ici și colo, ele nu au de fel caracterul unei versiuni, cît al unui depozit ce va sluji elaborărilor viitoare". O anume versiune a *Scrisorii III* i se pare ilustrului editor „scrisă chiar în atmosfera încinsă a Parlamentului". Dar toate acestea sînt axate pe fondul originar în virtutea principiului poetic. La fel se întîmplă și cu *Luceafărul*. Citățm tot din Perpessicius care, deși nu se referă la lucrarea lui Poe și nici la Maiorescu, a fost în acord cu aceștia în lecturarea unor manuscrise eminesciene : „Să nu se uite, o clipă, că punțile de la basm la *Luceafăr* sunt continuu frecvente, și că dacă poate fi vorba de arpegii și preludii, ele sunt mai curînd înlăuntrul întîiei versiuni — A —, prim tipar oarecum închegat al poemului."

Problema principiului poetic reprezintă un aspect al afinităților elective între cei doi mari fondatori ai culturii noastre. Despre această comunitate spirituală s-a mai vorbit la noi încă din perioada interbelică. În studiul citat al lui Licu Pop, de pildă, sînt semnalate unele trăsături psihice comune care s-au făcut simțite intens la amîndoi, în diferite etape ale vieții, începînd cu gîndul morții, continuînd cu crizele de conștiință religioasă și cu setea mereu neîmplinită pentru cunoașterea absolută. „Seninătatea abstractă" ar fi nota dominantă care îi unește, semn al unei culturi superioare și de același timbru filozofic. Ar exista motive deci să vedem mai curînd înfrățire de destin decît prăpastie, cum au încercat să susțină denigratorii. „Maiorescu a fost rece și distant. S-a scris atîta despre marea depărtare dintre apolinicul Maiorescu și zbuciumatul Eminescu. N-ar fi oare timpul să se vorbească și de anumite „afinități elective ?" Nota caracteristică a marelui poet a fost „seninătatea abstractă", spunea Maiorescu. Cît adevăr e în această caracterizare ne-o pot mărturisi poeziile de apogeu ale lui Eminescu (ne gîndim la *Luceafărul* sau la *Glossă*). Pe cînd seninătatea rece a celui dintîi părea o dominantă sufletească venită de la naștere (fiindcă personalitatea lui se cristalizase devreme și fiindcă sub acest chip s-a înfățișat totdeauna lumii, deși aparența de seninătate as-

cundea adevărate tragedii lăuntrice), în opera lui Eminescu transpare toată evoluția sufletului său, pînă la acel liman de resemnată seninătate : zbuciumat Luceafăr, pelerin mai întîi pe drumurile pasiunii, cucerește mai apoi înțelepciunea pentru sine și rămîne „nemuritor și rece", scriind aforisme în versuri :

„Nu spera și nu ai teamă,
Tu rămîi la toate rece".

Și dacă amîndoi au urcat spre aceeași culme de înțelepciune, de seninătate rece, mai e potrivit cu adevărat să punem între ei o prăpastie ?" [43]. Între schopenhaueriana „seninătate abstractă" și tot schopenhaueriana „seninătate rece" este doar o convențională deosebire morfologică, nu conceptuală. De aceea credem că Maiorescu trebuie să fi fost încîntat de filozofia și de atitudinea contemplativă a *Luceafărului*, ca și de tonul sentențios al *Glossei*.

La rîndul său, P. Constantinescu recunoaște în Eminescu și în Maiorescu doi corifei absoluți ai generației lor. Subtilul critic realiza o interesantă tipologie caracterologică și temperamentală, cam forțată, Eminescu—Maiorescu—Caragiale, pe baza tripticului eudemologic schopenhauerian : despre ceea ce este cineva ; despre ceea ce are cineva ; despre ceea ce reprezintă cineva. Premiantul de la Theresianum, a cărui existență „s-a mulat pe viață", ar fi mai compex decît poetul, dar mai superficial datorită strădaniei sale egoiste de a acoperi întreaga suprafață a tripticului amintit, în timp ce poetul onorează numai prima secvență, „ceea ce este cineva", de unde limitarea în plan eudemologic și realizarea mai viguroasă în adîncimea existenței spirituale. Criticismul îi unește pe toți cei trei, ceea ce ar lărgi sfera tipologică a afinităților elective.

Dar tot Liviu Rusu a redactat cel mai competent și amplu studiu pe tema strictă a afinităților elective. Eminentul estetician pornește de la premiza unui „deși" care ar accepta „temperamente profund deosebite". Totuși se admite că cei doi corifei se completează reciproc în sens particular, iar în sens general se unesc pentru modelarea spiritualității românești. Căci unul „era receptor de

poezie cum nu s-a mai pomenit la noi ; Eminescu la rîndul său, cu cea mai adîncă sensibilitate, era creator de poezie cum nu s-a mai pomenit la noi. „Sensibilitatea creatoare“ a unuia și „sensibilitatea receptoare“ a celuilalt se vor întîlni, se vor uni și vor trasa împreună linia evoluției poeziei românești. Maiorescu receptorul, cu simțurile larg deschise spre lumea frumosului, criticînd cu asprime poezia prezentului, parcă aștepta apariția meteorului care va trebui să aducă strălucire pe firmamentul poeziei românești“ [44]. Este limpede că, după o asemenea dreaptă pledoarie, trebuie să ne schimbăm părerile, încărcate de prea multe prejudecăți, despre raporturile spirituale dintre cele două genii ale gîndirii românești.

Să mai adăugăm un element comun : furia admirativă. El nu a fost remarcat, dar există. Și iată cum : „Am înghițit cu o plăcere furioasă, scrie Maiorescu la 19 ani, broșura lui L. Feuerbach, *Principiile de bază ale filosofiei viitorului*. Parc-ar fi vrut să-mi scrie confesiunea mea proprie, așa ne nimerim“ *(Jurnal,* II, 9). Dar că credem că furia admirativă, de Sturm und Drang, s-a limitat doar la lecturile de tinerețe ? Din contra, această stare intelectuală tipic romantică l-a caracterizat permanent, cînd trecea de la Feuerbach la Schopenhauer, Kant ori Poe. Și Eminescu se afla printre cei mai apropiați de simțirea lui Maiorescu admirativ-furioasă.

Aceste aspecte ale afinităților elective nu sînt decît premize posibile ale spiritului dioscurial. Țelul unic care i-a unit a fost lupta în marginile adevărului. Din acest punct de vedere criticul a avut în poet cel mai devotat partener. Ne referim doar la două împrejurări semnificative pentru spiritul dioscurial al *Luceafărului*. Mai întîi este vorba de ampla polemică a tînărului Eminescu întru apărarea *Logicii* maioresciene, acuzată pe nedrept de plagiat, și apoi la perioada de la *Timpul*, cînd poetul și criticul s-au angajat într-o încordată ofensivă împotriva adversarilor *Direcției noi*. Este epoca *Scrisorilor* și a *Epistolei deschise către homuncului Bonifacius*. Perpessicius a reconstituit cu o rară minuție întreagă acea atmosferă plină de iritare și campanii șicanatoare din partea denigratorilor. Conflictul era mai vechi, cum se știe, de la apa-

riția *Convorbirilor*, dar a reizbuchit după 1872. Adversarii junimiștilor, aceiași : Petre Grădișteanu, V. A. Urechia, Aug. Treb. Laurian. Lor li se adaugă noi condeie deosebit de virulente și acide, B. P. Hasdeu, Al. Macedonski, Bonifaciu Florescu, Anghel Demetrescu, ținta acestora fiind nu numai *Junimea* în general și Maiorescu în special, dar și Eminescu, pentru că șeful grupării de la Iași îl citase pe autorul *Epigonilor* în *Direcția nouă*, imediat după Alecsandri. Se pare că în anii redactării *Scrisorilor* cei doi junimiști făceau cu greu față ironiilor și glumelor răutăcioase ale celor de la *Columna lui Traian*, *Pruncul*, *Revista Contimporană* sau *Telegraful*. Ne-o dovedesc primele variante ale Scrisorilor (îndeosebi a II-a), pline de cuvinte grele, sau disperarea lui Maiorescu, hărțuit pas cu pas, gîndurile lui de sinucidere, intenția de a se expatria în America. Și poetul năzuia, într-o variantă, să treacă peste ocean.

Într-adevăr, după 1872 devenise limpede pentru „inteligența" română că Maiorescu și Eminescu erau cei mai tipici reprezentanți ai Direcției noi și cei mai hotărîți s-o promoveze. Amîndoi, cum observă și Liviu Rusu, au făcut nu numai educație etică, în spiritul respectului pentru adevăr, dar au școlit societatea noastră în materie de poezie. De aceea, dacă Maiorescu prevedea că poezia română se va afla în secolul al XX-lea sub semnul *Luceafărului*, nu este mai puțin adevărat că și criticului i se putea întrezări, dacă lucrurile s-ar fi desfășurat normal, un destin asemănător. Generația lui Ion Petrovici, cu puține excepții (Eugen Lovinescu) a crezut în acest destin.

Scanned with OKEN Scanner

I. FILOZOFIE ŞI ESTETICĂ

Ca regulă generală, criticul împarte facultăţile de judecată după *minte* şi *inimă*. Din această perspectivă le urmăreşte în diferite ipostaze şi registre concordante ale reprezentărilor specifice : de la înfăţişările originale pînă la constituirea noţiunilor şi imaginilor, de la procesele de gîndire (silogismul) şi invenţia artistică (imaginaţia creatoare sau fantezia), la concepte de valorizare, apoi la diferite reguli, clasificări şi tipologii. Această dihotomie care dezumeşte facultăţile conţine în ea o contradicţie, cum ar spune Hegel. Cele două domenii ale diviziunii (dihotomice) nu sînt opuse, ci paralele. De altfel, diviziunea ca tip de clasificare separă sectoare ale uneia şi aceleiaşi realităţi (ce poartă în *Logica* lui Titu Maiorescu denumirea de *totum divisum),* în *membra dividentia. „Totum divisum* este noţiunea, ne spune profesorul de logică, a cărei sferă se despică şi se arată ; *membra dividentia* sunt noţiunile subordonate care îi alcătuiesc părţile sferei.“ [1] În cazul discuţiei noastre, *totum divisum* reprezintă spiritul în spaţiul căruia s-a produs diviziunea, *mintea şi inima* înfăţişînd *membra dividentia.*

De aici decurg două consecinţe de însemnătate maximă pentru înţelegerea calităţii formelor de judecată ce se constituie separat în cadrul fiecărui sector dihotomic : judecăţile nu sînt opuse, ci asemenea şi concordante. Faptul nu ar fi posibil dacă o *membra dividentia* ar proveni din alt *totum divisum. Judecata logică* şi *judecata afectivă* sînt deci înrudite prin obîrşie şi trebuie să poarte permanent, în fiecare întruchipare concretă, sarcinile aceluiaşi destin tutelat de spirit.

Dar aici ne întîmpină o nouă „contradicție". Ea nu se relevă aceluia care receptează arta numai ca expresie primă și ultimă a sensibilului, rămînîndu-i străină dimensiunea filozofică a creației poetice. În această situație, conceptul de *diviziune* este înțeles într-un mod simplist, dacă nu chiar deformat. Unitatea originară a facultăților trece în umbră, iar *mintea* și *inima* intră în focul nestins al unei lupte nimicitoare. Adevărul este că aparența totdeauna derutează, că orice manifestare ascunde o contradicție, încît forma, de regulă, se neagă pe sine. Să luăm, de pildă, dipticul *noțiune/imagine*, baza logico-afectivă a dihotomiei. Cele două concepte par net opuse. Dar în teoria reprezentărilor din *Considerații filozofice* sau din *Logica*, lucrări aparținînd unor momente biografice foarte distanțate în timp, conducătorul „Junimii" afirmă : orice noțiune se constituie dintr-o mare succesiune de reprezentări. De aceea se poate spune că noțiunea este o reprezentare concentrată. „Nici o reprezentare nu se pierde", ci se cumulează ; și cu cît crește numărul acestora, se dezvoltă și valoarea semantică a noțiunii. Pe de altă parte, noțiunea reține în sfera ei abstractă trăsăturile esențiale și comune ale fiecărei serii de reprezentări ; iar la nivelul totalului nu-i scapă din vedere nici amănuntele. La fel stau lucrurile și cu procesele logico-gramaticale și psihice ce se află la baza constituirii imaginației. Și aceasta cuprinde o mulțime concentrată de reprezentări, la origine simple dublete ale obiectelor transcrise în cuvinte. Formele lexicale își modifică aspectele sonore în existența lor istorică, și-și adaugă noi valori semantice extrase din diferite împrejurări concrete. Introdus în poezie, cuvîntul îndeplinește funcția de „mijloc de comunicare" sau de „vehicul", transferînd asupra imaginației întreaga bogăție de valori cumulate și sensibilizînd-o totodată. Dacă noțiunea și cuvîntul (cuvîntul-noțiune) se pot alătura în timpul comunicării ori al invenției, înseamnă că prima se află în slujba imaginației. Pe de o parte și imaginea (imaginația) și noțiunea se nasc pe o cale comună ; pe de alta, și aceasta din urmă poate îndeplini funcția de „vehicul" atunci cînd este solicitată în poezie.

Cealaltă consecință datorată diviziunii spiritului se află în strînsă legătură cu caracterul neștirbit sistematic

al sferei scindate și al părților rezultate. Acestea nu se înstrăinează, ci păstrează unitatea originară a sferei, în așa fel încît spiritul se poate recunoaște deopotrivă și într-o direcție și în cealaltă. El creează paralelisme de situații și de concepte, indică întinderea unor domenii, introduce unitatea în varietate etc., toate acestea din dorința de ordine și de armonie. Sesizînd asemenea aspecte mai mult sau mai puțin abstracte, Maiorescu le-a făcut inteligibile prin concepte filozofico-estetice adecvate. Se dovedește în ultimă instanță, din perspectiva scopului unic al cunoașterii, că noțiunea și imaginea nu sînt adverse, ci corelate, că generalitatea științei și particularul artei sînt modalități de reprezentare ale uneia și aceleiași realități, că frumosul este o sinteză ce se întruchipează prin contribuția egală a ambelor părți dihotomice (elementul forma-frumoasă fiind opera intelectului, iar ideea — pasiune izvorînd din predispoziția sentimentală). Adept al principiului armonizării și al unității clare, profesorul de logică și-a însușit și aplicat pe terenul disciplinelor filozofice preferate (logica, psihologia, estetica, morala) teoria dublei structuri a judecății : pură sau formală (logică) și afectivă, ca și cea despre dubla ipostaziere a adevărului : obiectiv—subiectiv, fără de care nu poate exista o cunoaștere rațională și completă.

Ordinea sistematică se menține și la nivelul fiecărei părți dihotomice în parte : la cel al artei și, respectiv, la cel al gîndirii abstracte. Fiecare dintre cele două aspecte ale diviziunii își păstrează în același timp individualitatea specifică. De aceea ele se prezintă ca realități delimitate și în „opoziție". Un exemplu maiorescian ne este suficient : „Artele reprezintă o unitate. Acest lucru poate fi observat în sentimentul estetic ce conține originea lor. La fiecare impresie plăcută, ce are o determinare ideală, pur obiectivă, simțim o înfiorare a sufletului, care este emoția estetică primitivă. Aceasta, oricît ar fi ea totdeauna de omogenă, nu se lasă totuși exprimată decît fie în una, fie în alta dintre arte. Un anume sentiment nu poate fi transpus decît muzical și, invers, nu poate fi deșteptat decît de muzică ; o altă idee emoțională impulsionează spre poezie; sentimentul unor raporturi momentane, grandioase, poate fi redat numai pictural, iar statuia încorpo-

rează tresărirea unui impuls estetic singular. Dar, întrucît realizează frumosul în general, arta nu ar putea să existe fără aceste părți componente, și de aici unitatea ei." [2]

Sentimentul generator de emoție estetică reprezintă unul dintre argumentele hotărîtoare invocate de Titu Maiorescu în problema relației dintre arte, temă foarte actuală pe vremea lui ca și astăzi. Despre ea vom mai vorbi în capitolul următor, cînd ne vom ocupa de cea de a doua diviziune, mai precis subdiviziune. Deocamdată să reținem din aforismul citat, și care datează din 1866, deci premerge *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, cîteva elemente necesare discuției de față. Mai întîi trebuie observat că, după Maiorescu, la originea artelor se află sentimentul. Într-o nouă diviziune, ce o continuă pe prima, sentimentul este acela care îndeplinește funcția logică de *totum divisum*, artele constituind *membra dividentia*. Cum se va observa mai bine în alte capitole, Maiorescu introduce în cea de a doua diviziune (repetăm : corect este subdiviziune), nu o dihotomie, ci o trihotomie, și urmărește tripticul axiologic fundamental : Adevărul-Frumosul-Binele, tema esențială a gîndirii sale estetice, pe terenul poeziei, muzicii și arhitecturii. În aforismul citat, invocă și alte arte (pictura, statuaria), cărora li se acordă o atenție aproape neglijabilă în celelalte cercetări.

Cele trei arte (poezia, muzica, arhitectura) constituie, după Titu Maiorescu, un sistem unitar și închegat. Autorul a aplicat un criteriu foarte sever, eliminînd alte ramuri artistice. Dar și Hegel s-a oprit în mod conștient la un număr limitat, anume la cinci : arhitectura, sculptura, pictura, muzica și poezia. „Aceste cinci arte, scrie filozoful german, formează sistemul în sine însuși determinat și organic structurat al artei cu adevărat reale. În afară de acestea, mai există, se înțelege, și alte arte neperfecte, ca arta construirii grădinilor, dansul, etc., arte despre care noi nu vom face mențiune decît în trecere, deoarece tratarea filozofică trebuie să aibă în vedere numai diferențele conceptuale și să explice și să înțeleagă creațiile cu adevărat adecvate acestor deosebiri." [3]

Important ni se pare și un alt aspect teoretic : autorul român face precizarea că încă de la primul impuls subconștientul se pregătește să asigure un anume specific emoției, astfel încît să devină fie impresie sonoră ori poetică, fie imagine picturală. Cu aceasta a fost stabilită și incipiența unei noi diviziuni (a doua). Fiecare serie trihotomică respectă unitatea originară, dar și individualitatea proprie, prin trăsături inconfundabile, ce țin de concretețea tehnicii. De aceea criticul nu s-a lăsat niciodată convins de teoria lui Wagner despre unirea muzicii cu poezia, fapt respins de autorul român în mai multe rînduri : destinul fiecărei serii artistice este trasat încă din aprioritatea actului creator, se află în predispoziția sentimentală originară. Acolo sînt pre- concepute toate elementele operei, în maniera embrionului goethean. Convertirea materialului poeziei în impresie sonoră ori plastică nu este posibilă.

În acest punct poate fi aproximată deosebirea dintre Hegel și Maiorescu în privința apariției ideii poetice. Geneza ideii frumoase circumscrie două momente distincte la Hegel : a) Spiritul se decide să devină idee și idee frumoasă : „Ideea frumosului este aceea care se obiectivează pe sine în ansamblul concepțiilor ei despre lume.“ [4] b) tot spiritul este acela care decide ca ideea să se sensibilizeze și să devină operă de artă : „Însă opera de artă nu este ceva de natură pur sensibilă, ci ea este spiritul înfățișîndu-se în elemente sensibile.“ [5] În anterioritatea oricărui act artistic se află deci spiritul atotstăpînitor. Oricum, nu se poate vorbi de vreun impuls sau de predispoziție sentimentală, ca la Titu Maiorescu, ci de ideea gata echipată.

Pînă acum am urmărit modul în care criteriul diviziunii se aplică la domeniul creației. Ne-a rămas însă partea teoretică ce revine acestui sector. Dacă ne întoarcem la prima diviziune *(minte-inimă)*, vom constata și de data aceasta unele corelații semnificative între partea teoretică destinată judecății abstracte (minte) și cea corespunzătoare judecății afective (inimă). Și într-un caz și în altul se operează cu concepte. Disciplina care studiază fenomenul artistic și variantele frumosului (estetica în accepțiunea mai veche) și-a construit, după modelul

filozofiei, instrumente riguroase de lucru procedînd la conceptualizarea experienţelor sensibile pentru a ajunge la judecăţi şi la valorizări exacte. Maiorescu pretinde în asemenea situaţii să se cerceteze arta şi frumosul în chip ştiinţific (nu era departe de ideea filozofiei artei). De aceea asociază mereu studiul filozofic cu cel al ştiinţei.

În eseul de tinereţe, *Consideraţii filozofice,* ca şi în *Jurnal*, găsim multe pagini în care se face elogiul ştiinţei, ca singura cale a progresului. Aceasta este direcţia raţionalistă a gîndirii criticului, care l-a condus către ateism, activitate practică şi teoretică, după cum l-a îndemnat să se pună în slujba adevărului şi a binelui social. „Da, ceea ce este real este raţional ; — scopul principal al educaţiei teoretice este de a transmite acest adevăr şi de a-l face să pătrundă pînă în măduva oaselor. Căci numai din practicarea ştiinţei se nasc cele două roade însemnate pentru formarea subiectivă a intelectului : primul este echilibrul perfect, dat de ideea legităţii, şi răbdarea, dată de ideea necesităţii ; al doilea, năzuinţa sfîntă de a se porni cu sufletul curat în căutarea acestei legităţi şi necesităţi şi de a merge cu nestrămutată energie prin vîltoarea unei lumi mereu schimbătoare, pe urmele spiritului imuabil pentru a-l aduce la lumină cu o sinceritate brutală. Cine nu are această năzuinţă nu este demn a se deda ştiinţei sau, cu alte cuvinte, să fie om. Pretutindeni ne lovim de *Ananke,* iar acolo unde apare ea, devine temelia ştiinţei. Iată de ce ştiinţa este una ; cunoştinţele sînt la fel de numeroase şi felurite ca şi obiectele lor. Cea însă care dă temeinicie cunoştinţelor adevărate, adică ştiinţa, este una, căci necesitatea este veşnic pretutindeni una şi aceeaşi.

Pe ea trebuie să ne străduim să o înţelegem, să o înţelegem cu o neobosită sîrguinţă, oricare i-ar fi haina, în oricare domeniu s-ar manifesta ; omul de ştiinţă demn de acest nume trebuie să fie însufleţit de interese multiple şi căutînd să afle adevărul din fenomenele izolate, să nu piardă niciodată din vedere caracterul universal al necesităţii. Iată din ce motiv specialiştii unilaterali sînt ruşinea ştiinţei.“ [6] Aceleaşi idei, exprimate cu aceeaşi căldură tinerească şi deschidere către umanitate, vor străbate şi din scrierile de maturitate *Despre progresul ade-*

vărului și *Din experiență*. Maiorescu se transformă adesea din „scriitor filozof" în teoretician al științei și în pedagog, cu gîndul de a insufla tinerei generații dragostea pentru adevăr și pentru știință.

Propoziția hegeliană „ceea ce este real este rațional" a fost de mai multe ori adusă în discuție, pentru a se argumenta influența gînditorului german asupra celui român. Fără a ajunge la exagerările lui Tudor Vianu, nu negăm influențele pe această linie. Cît de adînc au pătruns ele în conștiința criticului ne dăm seama din pasajul citat, mai ales dacă punem alături și un altul din *Prelegeri de filozofie*, unde criticul comentează astfel amintita propoziție hegeliană : „În *Filozofia dreptului*, publicată la 1820, într-o faimoasă prefață, vorbind despre starea politică a timpului, spune propoziționea devenită celebră : ce atîtea reforme și, mai ales, pentru ce ar vrea indivizii să se pună în mod violent, revoluționar, subversiv, în contra ordinei stabilite a statului ; *adevărul e că ceea ce este real este rațional și ceea ce este rațional este real*, adică orice realitate este rațiunea realizată și rațiunea, pentru ca să poată să se dovedească ce este, trebuie să devie și reală. Pe acest fundament, Hegel a început să împace și cerințele statului — în care trăia într-un mod conservator, cam suprimător — și cerințele revoluționare. Cu atîta tărie și autoritate știa Hegel să dea ideea lui Dumnezeu identică cu acel *eu* al lui Fichte — eul în afară de orice gîndire omenească —, încît pînă cînd a trăit el lucrurile au rămas așa, dar după moartea lui s-a spart liniștea care domnea pînă atunci. Acea negură jumătate mistică, jumătate logică (pe) care o împărtășise, a fost împrăștiată, la rîndul ei, chiar de un școlar de-al lui Hegel, Ludwig Feuerbach, care a dat semnalul de revoltă." [7]

Este limpede că acele mici paranteze : „cam suprimător", „acea negură" nu-l prezintă pe filozoful german într-o lumină favorabilă. Adevăratul om de știință nu trebuie să ajungă la compromisuri în exprimarea ideilor, să le subordoneze unor interese și momente trecătoare. Nu aceasta e calea progresului adevărului. L-a preferat, cum se vede din paragraful de mai sus, pe Feuerbach, pentru că reprezenta un tip de gînditor care-i confirma

propriile principii. Înclinăm să credem că faimoasa frază hegeliană a fost citată mai mult cu intenții emblematice în *Considerații filozofice*, pentru că între aceasta și comentariul maiorescian din cartea publicată la 1861 abia dacă se zărește vreo legătură. S-a văzut ce întrebuințare i-a dat Hegel. Autorul român a decupat-o în *Considerații filozofice*, cu scopul de a extrage sensul adevărat și fructificabil pentru o filozofie practică, vie, ce decurge din ecuația real-rațional.

Unitatea contradictorie dintre filozofie și artă, la nivelul primei diviziuni (minte-inimă) are la Titu Maiorescu un corelat în unitatea necontradictorie dintre filozofie și știință. Și aceasta din urmă se află în slujba adevărului, confirmînd prin calcul și experiență ceea ce filozofia constată în mod teoretic. Fiecare categorie aparținînd triticului axiologic fundamental : Adevăr-Frumos-Bine este susținută prin argumentări variate, culese din domeniul disciplinelor filozofice și al unor științe specializate. Încercările criticului de sistematizare au ca înțeles uniunea punctelor de referință către unul și același scop al cunoașterii, și nu închiderea într-o specializare îngustă care să ducă la fărîmițare. Legile frumosului și ale artei, ale adevărului ori ale binelui se definesc, cu accentuările de rigoare asupra notelor specifice, apelîndu-se pe rînd la anumite discipline înrudite : autorul tratează probleme de psihologie atunci cînd discută despre poezie, studiază fenomene de limbă în cadrul cercetărilor de logică, de morală paralel cu chestiuni de filozofie sau de estetică.

A. Psihologia

În *Considerații filozofice* prima disciplină clasificată este psihologia. Dacă observăm că acestei materii i se acordă 5 capitole din 11 (de fapt din 7, pentru că unul este introductiv : *Ce este filozofia?*, urmat de unul de tranziție : *Lămuriri detaliate* și de altul sistematic : *Părțile filozofiei*, ultimul fiind intitulat *Concluzii sociale*), două capitole metafizicii, niciunul logicii, esteticii sau moralei, deducem că volumul este de psihologie. Celelalte teme amintite sînt tratate din perspectiva acestei materii. Au-

Scanned with OKEN Scanner

torul își precizează preferințele printr-o alegorie, ajungînd astfel la conceptul de *relație*: doi oameni diferiți ca temperament susțin prelecțiuni în stiluri diferite; unul impresionează prin cunoștințe variate, profunde, dar raportează întreaga informație la sine, ca și cum ar constitui centrul existenței; celălalt se uită pe sine în timpul expunerii și tocmai de aceea reușește să pună în evidență raporturile mai ascunse ale lucrurilor, existența lor în conexiune și mișcare. „Acum, pentru a caracteriza deosebirea dintre cele două exemple citate la începutul capitolului, putem afirma că omul plin de căldură sufletească, omul raporturilor, este filozof, iar cel egocentric nu este." În felul acesta, pe cale oarecum retorică, autorul ajunge la conceptul original de *relație*, pe care îl aplică și îl ilustrează în toate sectoarele spirituale ale primei diviziuni. În legătură cu noutatea și ponderea teoretică a categoriei filozofice de relație, merită reținută părerea lui Simion Ghiță exprimată în *Prefața* la volumul maiorescian *Scrieri din tinerețe*: din modul în care Titu Maiorescu, ni se spune, a folosit conceptul de relație și mai ales l-a extins la diferite sectoare ale spiritului uman, „rezultă că el a gîndit filozofic, a operat cu categorii filozofice și a urmărit cu perseverență o idee majoră a filozofiei, idee capabilă să ofere bază teoretică pentru o concepție filozofică unitară și cuprinzătoare. Cu ajutorul acestei categorii, Maiorescu poate cuprinde întreg domeniul culturii umane — de la științele exacte pînă la poezie" [8].

Dacă în *Fragment din tinerețea mea* (1858) Titu Maiorescu afirmă în spirit herbartian că „filozofia este prelucrarea noțiunilor", în *Relația*, deci un an mai tîrziu, definiția apare modificată: „căci ideea de relație este sufletul întregii filozofii", pentru ca în *Considerații filozofice* să se ajungă la o formulare nouă: „Filozofia este știința relațiilor pure". Așadar „știința relațiilor" stă la baza clasificării disciplinelor filozofice, problemă pe care autorul o tratează în partea a treia a lucrării sale, intitulată *Părțile filozofiei*.

Relația are o funcție integratoare (Simion Ghiță) și în această observație constă originalitatea criticului,

chiar dacă ideea a fost inspirată, cum se arată în *Considerații filozofice*, de Herbart. Pe lîngă noutatea amintită, autorul român definește filozofia ca o *știință*. Și toate ramurile acesteia sînt concepute la fel, de la logică la morală. Ca relația să devină o categorie operantă, Maiorescu îi asigură un statut specific categoriilor logicii formale, în sensul că are un caracter „imaterial" și se poate extinde asupra sensibilului. Spiritul nu construiește relații la întîmplare, ci în mod sistematic și conștient. Altfel orice obiect, fie și sensibil, ar rămîne izolat. Numai conștiința, luînd act de existența obiectului, îl traduce în reprezentări și în relații dintre aceste reprezentări. Cu alte cuvinte, se naște materialul din care se constituie judecata logică și judecata afectivă, adică noțiunea (logica), cuvîntul (gramatica) și imaginea (estetica).

Ne aflăm deja pe terenul psihologiei al cărei domeniu îl constituie raporturile dintre reprezentări. Căci „se poate vorbi de psihologie, abia din clipa în care apar în conștiință mai multe reprezentări, legate între ele printr-o serie de relații". Precizarea privind caracterul necesar al seriei de reprezentări, pentru a se crea o relație și un act de conștiință, este de un real interes științific. Așa cum a arătat psihologia mai tîrziu, nu orice reacție a psihicului poate intra în atenția științei (cel mult poate trezi interesul unor discipline înrudite care se ocupă de cazuri), ci numai *actul psihic*, adică reprezentativ pentru o experiență socială specifică. Aici psihologia se întîlnește cu sociologia, iar gîndirea maioresciană trimite mereu în această direcție. Sociologia nu se preocupă de individul izolat, ci de ceea ce se manifestă în cadru organizat, fenomenul fiind denumit *fapt social*. *Actul psihic* și *faptul social* constituie materia de studiu a două discipline diferite.

După cum filozofia este denumită în *Considerații filozofice* „știința relațiilor pure", și psihologiei i se recunoaște statutul de a fi „știința relațiilor dintre reprezentări". Autorul a formulat o definiție șablon, aplicabilă mai multor discipline filozofice. Diferă obiectele relațiilor și prin acestea se disting disciplinele pe care le abordează. Numai pentru logică ele au un caracter formal, sînt „pure",

Scanned with OKEN Scanner

„imateriale". Obiectele relațiilor psihologiei sînt reprezentările seriate, ale logicii sînt conceptele („logica are drept obiect relațiile dintre concepte"), ale metafizicii sînt „contradicțiile" în anumite categorii de reprezentări, etc. Numai un logician de clasă ca Maiorescu putea să formuleze o definiție atît de suplă, de maleabilă și numai un gînditor de mare perspicacitate putea să-i demonstreze valabilitatea în variatele compartimente ale cugetului. Nu numai cuvîntul *relație*, ca noțiune filozofică, dar și definiția care-l consacră se dovedește a fi integratoare.

Preocupărilor teoretice cu caracter psihologic, din toate perioadele de activitate, le-au corespuns diferite forme de activitate aplicativă. Acestea s-au desfășurat în două direcții. În anii studenției ținea conferințe pe teme psihologice, estetice și morale. Se pare că domina psihologia, așa cum se poate constata și din cuprinsul cărții *Considerații psihologice* sau din *Jurnal și Epistolar*. Pe o pagină de *Jurnal*, de pildă, scria : „Logica și psihologia sînt cele două științe care contribuie din plin la instruirea mea : e o lume nouă care se deschide aici ; abia acum încep să trăiesc" [9]. Avea doar 18 ani. Aproape toate volumele din *Epistolar* cuprind numeroase studii de veritabilă psihologie și de morală aplicată. Tînărul studios observa moravurile, caracterele, purtările celor din imediata lui apropiere, apoi le descria în lungi și răbdătoare epistole, apelînd și la bogata sa bibliografie.

Cealaltă parte aplicativă este inclusă în corpul articolelor și studiilor propriu-zise. Autorul aduce exemple din literatură și artă pentru ilustrarea unor principii filozofice, psihologice sau morale. În *Considerații filozofice* poezia este un fel de alibi : cînd spiritul teoretic al tînărului exeget slăbește, salvarea se află în creațiile artistice ale lui Goethe, Schiller, Lessing, Klopstock, Dante etc. Există și situația inversă : în *O cercetare critică*, în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Eminescu și poeziile lui*, Titu Maiorescu apelează la psihologie ca la una dintre cele mai demne surse de încredere, încît, în anumite pasaje, este greu de decis ce trebuie prețuit mai întîi, esteticianul sau psihologul ; după cum, în studiile de limbă și de stilistică (*Neologismele, Limba română în jurnalele din*

Austria, Despre scrierea limbii române, Beția de cuvinte etc.), logicianul îl concurează pe lingvist și pe psiholog.

Acest raport interdisciplinar a atras atenția prima dată lui I. Brucăr, în amplul studiu introductiv la *Logica* lui Maiorescu. Autorul ediției observa contradicția dintre o însemnare din oct. 1886 (în care Maiorescu se arată neîncrezător în posibilitatea explicării pasiunilor, de unde dificultatea elaborării unui tratat de psihologie), și *O cercetare critică*, „magistrală pagină de psihologie, cum se vede mai ales din desfășurarea capitolului privitor la condițiile materiale ale poeziei.“ [10] Nici partea a doua nu se prezintă altfel. Căci asemănările relevate de critic, dintre poezie și pasiune pot fi considerate tot atît de bine legi ale creației ca și ale psihicului.

Între timp conducătorul „Junimii“ trecea de la asociaționismul psihologic herbartian la freno — fiziologismul de tip Flourens — Wundt. Și nu s-a oprit aici. Această alunecare era dictată de progresul psihologiei în a doua jumătate a secolului trecut, fapt care nu-i scăpase criticului, urmărindu-l îndeaproape. Modificarea de perspectivă era comentată cu prudență : „Teoria psihologică a lui Herbart, oricît de slabă ar fi în multe părți, are totuși două merite netăgăduite : întâi meritul de a fi dat explicări clare asupra părții curat intelectuale din viața sufletească, și al doilea meritul poate mai mare de a fi servit de bază psihologică la cercetările fiziologice moderne asupra așa-numitului *suflet*, de a fi fost adică din toate teoriile psihologice singura, care s-a putut adapta la metodele științelor exacte și s-a putut prin urmare introduce în sfera unor lucrări, de care numai se poate aștepta o adevărată înaintare a cunoștințelor omenești asupra vieții spirituale. Cine a citit eminenta schiță psihologică din *Patologia și terapia* boalelor mintale de Griesinger, cine a urmărit cu viul interes ce-l merită lucrările psicho-fisice ale lui Fechner, cine a citit *Psihologia fisiologică* a lui Wundt și a văzut lumina ce se aruncă prin asemenea lucrări, asupra atîtor părți pînă atunci ascunse ale vieții sufletești, va recunoaște împreună cu noi nemărginita însemnătate a cercetărilor fisiologice asupra sufletului și partea de merit ce se cuvine unora din teoriile lui Herbart în aceste cercetări.“ [11]

Titu Maiorescu ne dă aici un exemplu de modul cum trebuie prețuită opera unui maestru. Obiectiv în gîndire, devotat adevărului, el ilustrează prin Herbart propriile idei din *Considerații* (cap. *Moarte și nemurire*) și din *Despre progresul adevărului*, privind tezaurizarea valorilor în cultura umanității : dacă ființa umană, ca realitate sensibilă, este limitată în timp și fizic pieritoare, ideile suprasensibile pot să rămînă în conștiința eternă a umanității, asemenea oricărei divinități, sau, cel puțin, pot impulsiona progresul adevărului.

Un nou set de probleme psihologice apare în cîmpul cercetării, după Herbart, și o tehnică de lucru corespunzătoare, cu care Maiorescu a luat imediat cunoștință, apelînd direct la sursele cele mai autorizate și încercînd, în anumite cazuri, soluționări proprii. Mecanismul psihicului uman și reacțiile individului conștient față de semenii săi, constituia noua problematică a științei. Ea era ramificată în două direcții și pentru fiecare dintre ele criticul a organizat prelecțiuni populare, majoritatea ținute de el însuși. Din prima categorie făceau parte probleme legate de viața psihică a individului ca realitate socială : sufletul, somnul, visul, oboseala, trezia, structura și funcțiunea sistemului nervos, temperamentul, fericirea, devotamentul, virtutea, talentul, genialitatea, individualitatea, egoismul, iar dintre temele mai vechi : memoria, pasiunea, inteligența, voința, fantezia. Programul prelecțiunilor pe anul 1863 includea, pe lîngă unele teme cu caracter științifico-filozofic, etic, estetic, și : *Idealismul și materialismul în psihologie, Temperamentele, Viața de zi și viața de noapte a sufletului : visul, viziuni și stafii, Memoria și fantezia, Voința și caracterul, Voința și inteligența*. Pentru anul 1868, al cincilea în istoria prelecțiunilor, Titu Maiorescu anunța un ciclu de conferințe cu titlul general *Cercetări psihologice*. El cuprindea : *Osebirea dintre inteligență și pasiune, Valoarea istorică a acestor două elemente sufletești, Imperfecțiunea radicală a inteligenței, Individualitatea și egoismul, Adîncimea sufletului, Importanța lumii interioare*. Conferențiarul căuta să cuprindă întreaga problematică a unui tratat de psihologie, unul dintre marile lui deziderate. De multe ori proiectat, nerealizat din păcate.

Scanned with OKEN Scanner

Se cunosc, cel mult, rezumatele unora dintre prelecțiuni, făcute de diverși colaboratori ai junimistului. Cum ele erau văzute de Maiorescu însuși înainte de a fi trimise la tipar, pot constitui o sursă convenabilă de informații. Pasiunea, ca să ne oprim doar asupra uneia dintre temele rezumate, este plasată, ca și în *O cercetare critică*, la granița dintre legile psihologiei și ale creației. De data aceasta terenul de aplicație îl constituie literatura dramatică. Adept al fiziologismului, conferențiarul era de părere că pasiunea, asemenea inteligenței, nu-și are o cauză exterioară în lumea materială și fizică ci în interioritatea subiectului, ca impulsiune și descărcare neuronică. Tocmai de aceea ea este percepută pe cale nervoasă, devenind act de conștiință și nu prin intermediul simțurilor care ne pun automat în contact cu lumea materială : văzul, auzul, pipăitul. Opera de artă este valoroasă atunci cînd izvorăște dintr-o pasiune puternică, strict subiectivizată, artistul înfățișîndu-ne formele existenței în idealitatea, nu în materialitatea lor. Datorită fiziologismului Maiorescu a denaturat lucrurile. Se putea reține de la Hegel că auzul și văzul sînt specializate pentru artă. Ele sînt „simțuri teoretice", cum le numește filozoful german *(Prelegeri de estetică,* II, p. 16), sau „sintetice" după cercetările mai noi. Conferențiarul își ilustra teoriile despre pasiune făcînd o comparație interesantă, în parte cunoscută din *Considerații filozofice,* între teatrul antic și cel modern : „Spre a ne convinge că pasiunea ca și inteligența nu procede de la organizațiunea materială a omului, nu avem decît a o observa în manifestațiunile ei cele mai generale. La teatru, spre exemplu, nu este adevărat și patetic, decît ceea ce este general, ceea ce toată lumea resimte. Din toate pasiunile dramatice, amorul ne emoționează mai mult, fiindcă el este pasiunea cea mai generală. Curiozitatea, extravaganțele, excepțiunile nu mișcă inima. Aci mai cu seamă este de notat diferența ce există între teatrul antic și teatrul modern. Teatrul antic lua ca subiect pasiunile cele mai generale și mai comune ale inimii omenești, precum d.e. amorul, dragostea părintească, gelozia, mînia etc. ; teatrul modern, din contra, caută în privința pasiunilor excepțiunile și curiozitățile. Pasiunile nu sînt

variate și diferite una de alta (decît) atunci cînd sînt excesive, ele devin uniforme și monotone. Violența sau pornirea pasiunilor are, mai cu seamă la teatru, inconvenientul de a suscita o emoțiune care se adresează mai mult simțurilor decît spiritului, și cînd arta caută a emoționa simțirile, ea se degradă.“ [12]

Cealaltă serie tematică a prelecțiunilor e consacrată unor probleme de psihologie colectivă, ilustrate prin anumite momente conjuncturale din viața omenirii. Autorul încearcă să explice apariția ideilor, a operelor și a geniilor. Întregul program pe anul 1867 este subsumat acestei preocupări și poartă titulatura generală *Cărțile omenirii*. El urma să fie susținut de Titu Maiorescu, I. Caragiani, N. Mandrea, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi și cuprindea : *Pentateucul* (Moisi), *Iliada* (Homeru), *K'haghiur* (Budha), *Pandelecte, Dramele lui Shakespeare, Biblia protestantă, Enciclopedia, Faust, Critica rațiunii*. Consecvent acelorași principii fiziologice în psihologie, Titu Maiorescu, urmat de colaboratorii săi, cu care s-a pus de acord în aspectele teoretice generale, era de părere că operele mari ale omenirii se datorează unor conștiințe înalte, ivite după o mecanică socială miraculoasă. Apariția creatorilor, individualități excepționale, poate fi favorizată și de împrejurări istorice speciale : în anume epoci, imprevizibile, spiritul umanității se anemiază, ideile și sentimentele își pierd înțelesurile firești, iar mulțimile neștiutoare intră într-un fel de întunecime a minții. Atunci se ivește omul de geniu (eroul, profetul, reformatorul), care reușește să reformuleze principiile eterne ale umanității, asigurîndu-le pentru o bucată de vreme o nouă strălucire și energie sufletească. Mulțimile redeșteptate ca dintr-un somn de moarte sînt cuprinse iarăși de entuziasmul vital specific și urmează o epocă de creație și de bună stare în viața socială.

Maiorescu n-a mai revenit asupra acestor probleme. La drept vorbind, aici a ratat. Au mai fost și alte experiențe nereușite în domeniul la care ne referim. De pildă, anumite chestiuni de parapsihologie (hipnoza) pentru care nu avea înzestrarea necesară. Dar problemele invenției și circulației ideilor au fost reluate pe baze raționa-

liste și socio-psihologice în *Despre progresul adevărului* și în *Din experiență*, studii proiectate pentru un tratat de psihologie.

B. Estetica

A treia disciplină filozofică, după *psihologie* și *logică* este socotită, în *Considerații filozofice*, *estetica*. „Ea se îndeletnicește cu frumosul." În *Fragment din tinerețea mea*, alături de logică, metafizică și morală (aceasta este ordinea disciplinelor în lucrarea respectivă) apare și *estetica specială* care se ocupă cu „noțiunea frumosului." Cum trebuie privită sarcina esteticii ni se spune în fraza : „Cred că acum sîntem convinși că toată filozofia este o prelucrare a noțiunilor" (*Scrieri din tinerețe*, p. 75). Prin urmare și *esteticii speciale* îi revine prelucrarea noțiunilor în sens herbartian. Olga îi reproșase lui Titu tocmai ideea de prelucrare aplicată la toate disciplinele filozofice. Nu putem ști dacă observația a avut vreo urmare directă. Destul că în *Relația*, scrisă un an mai tîrziu după corespondența cu tînăra contesă, autorul a introdus o explicație detaliată în legătură cu seria de concepte ce revine esteticii : „Dar, în primul rînd, nu trebuie să facem abstracție de problema dacă, referitor la estetică, mai e cazul întrebuințării expresiei de *prelucrare a conceptelor*" (*Scrieri din tinerețe*, p. 89). În acest punct „scriitorul filozof" apelează la un artificiu retoric, procedeu obișnuit cînd dorea să înlăture un contraargument real sau imaginar : „Desigur, dacă ne place, putem înțelege o mulțime de lucruri prin *prelucrare* ; dar atunci piere acea claritate, acea precizie atît de proprie lui Herbart și herbartienilor". Prelucrarea este obligatorie pentru metafizică, urmează tînărul filozof, întrucît această știință are ca obiect o anume contradicție între conceptele cunoașterii. De aceea se impune lămurirea unuia dintre termenii relației : de pildă, ce este sufletul în raport cu nemurirea sau cu Dumnezeu. Lucrurile stau altfel în estetică. Această disciplină cuprinde o parte *introductivă* care are ca scop să dezvăluie conceptul de fru-

Scanned with OKEN Scanner

mos în sensul său cel mai general, adică de *kalon*. Cuvîntul kalon se află, după Herbart, în aceași serie de concepte, comune metafizicii și esteticii, care îndeplinesc funcția de acceptare sau de respingere. Ele trebuie separate pentru că impresia de plăcere ori neplăcere diferă de la o disciplină la cealaltă. „În acest sens, spune autorul român, se poate neîndoielnic vorbi de o prelucrare a conceptului de frumos. Cu alte cuvinte, în estetică (partea introductivă, generală, ce se referă la kalon), *prelucrare* și *separare* sînt operații înrudite, dacă nu chiar sinonime.

Abia după operația de *separare* se poate vorbi, de fapt, de *estetica generală*. Ea purta denumirea de *estetica specială* în *Fragment din tinerețea mea*. Revenind la *Relația*, estetica generală „are menirea de a înfățișa *frumosul* și *monstruosul* în evidența lor originară și totodată de a releva modelele conceptuale (ideile) pentru a promova pe baza acestora, pe de o parte, cele nemijlocit oferite plăcerii estetice, iar, pe de altă parte, pentru a ocoli cele potrivnice ei. Apoi, pe aceste modele conceptuale, se sprijină diversele discipline particulare despre artă, domeniu rezervat *esteticii aplicate*. Însă evidența nemijlocită a frumosului apare sub formă de judecată. Deci, nu conceptul în genere trebuie prelucrat de estetică, ci ea ține seama de concepte numai întrucît fac parte din judecăți stînd reciproc în raport de subiect și predicat, aceasta înseamnă : și estetica se preocupă de relații“ (*Scrieri din tinerețe*, p. 89—90).

Este unul dintre cele mai consistente pasaje scrise de Titu Maiorescu pînă la *O cercetare critică*. Ne îngăduim să-l comentăm sub următoarele aspecte : a) Autorul identifică un opus al *frumosului*, anume *monstruosul*, termen care abia intrase în circulație prin eseurile lui Victor Hugo. Nu se știe dacă i se recunoaște vreo calitate estetică sau dacă se gîndește prin cartea lui Rosenkranz, *Estetica urîtului*, apărută în 1853. În orice caz, ambele concepte, cu o existență profundă în viața spiritului, sînt destinate să releve „modele conceptuale“, adică *ideile*, pentru a le oferi nemijlocit „plăcerii estetice“. Fraza aceasta domină judecățile estetice din *Rela-*

Scanned with OKEN Scanner

ția și pare desprinsă direct din scrierile lui Schopenhauer. Dacă așa stau lucrurile, se confirmă părerea cercetătorilor care susțin translația lui Maiorescu de la Herbart către Schopenhauer, fără o oprire îndelungată asupra lui Hegel. Terenul în favoarea celui care a scris *Lumea ca voință și reprezentare* era de multă vreme pregătit prin Herbart ; b) Sînt indicate în *Relația* două ramuri ale esteticii : una *generală,* care se ocupă de conceptul de bază al disciplinei, *frumosul* (acest concept o înalță la nivelul teoretic al tripticului axiologic fundamental) și alta *aplicată,* diversificată în conformitate cu existența artelor particulare. Estetica generală, ca parte teoretică a judecăților afective, corespunde primei diviziuni în spațiul spiritului. Pentru că oferă modele conceptuale, ca suport al artelor particulare, înseamnă că asigură condițiile pentru justificarea celei de a doua diviziuni (subdiviziune sau trihotomie). Maiorescu nu a formulat răspicat aceste probleme, dar modul cum concepe cele două ramuri ale esteticii îngăduie ca discuția să decurgă în acest sens ; c) Ultima propoziție : „...*și* estetica se preocupă de relații" (s.n.), poate să deruteze. Rezerva nu a fost formulată în legătură cu alte discipline filozofice. Astfel, Maiorescu se separă de Herbart, formulînd o poziție proprie, pe baza conceptului de relație, utilizat judicios și sistematic în *Considerații filozofice.*

Lucrarea dezvoltă unele idei din *Relația* și, cum este de așteptat, aduce elemente noi. În capitolul al treilea al cărții, *Părțile filozofiei,* estetica este clasificată după psihologie și logică, iar materia ei se deduce din concepte. Aici se află un punct de incidență între logică și estetică, în sensul că la baza conceptelor (logica), dar și a imaginilor (estetica) stau reprezentările. Materia artei nu se naște direct din reprezentări sensibile, ci numai după ce acestea au trecut prin sfera conceptelor — cuvinte. Ideea avea să fie fructificată în *O cercetare critică,* atunci cînd autorul asocia conceptul cu cuvîntul, transformîndu-l pe acesta din urmă în „mijloc de comunicare". Deosebirea dintre logică și estetică pornește de la modul în care conceptele se instalează în conștiință, pure sau modificate : „Conceptele formează acum, ca și reprezen-

tările, anumite raporturi de armonie sau de opoziție, exprimate, de fiecare dată, în judecăți. Natura și diversitatea judecăților, cercetarea conceptelor orînduite în funcție de acestea, demonstrarea modului în care o judecată se naște din altele existente anterior (Știința deducțiilor), fac obiectul logicii (...). Atunci cînd sînt concepte, anumite reprezentări apar în gîndire însoțite de un adaos ce constă într-o judecată de plăcere sau repulsie. Acestea fac obiectul esteticii."

Distincția dintre *plăcere* și *neplăcere* și-a însușit-o Titu Maiorescu din psihologia lui Herbart. Autorul german spunea într-una din lucrările sale : „Trăsătura generală a esteticului de a place sau displace în mod obiectiv se găsește la atît de multe obiecte încît, dacă facem abstracție de toate aceste varietăți nu mai rămîne nimic obiectiv. Așa dar, la înălțimea acestei abstractizări nu mai avem nici un obiect pe care l-ar putea determina o judecată estetică ; adică nu pot fi găsite principiile în conținutul noțiunii esteticului, ci trebuie să coborîm la sfera noțiunii pentru a le găsi." [13] La o situație asemănătoare se referea criticul atunci cînd afirma în *Relația* că frumosul trebuie separat dintr-o mulțime de concepte și reacții subiective, aparținînd fie receptorului dezinteresat, fie celui care judecă. „Dimpotrivă, continuă Herbart, toate obiectele estetice acționează într-o stare favorabilă a sufletului. Dacă n-am face abstracție de elementul subiectiv, am căuta în emoții principiile estetice, și de aceea le-am denatura." [14]

Impresia agreabil-dezagreabil provocată de obiect era o temă curentă la contemporanii junimistului. Gr. H. Grandea scria și el următoarele, deși redactorul de la „Albina Pindului" s-a revendicat de mai multe ori de la Hegel : „Dar cu cît spiritul înaintează în descoperirile sale, el află îndată că obiectele exterioare, peste calitățile și atributele nestrămutate care se lipesc de existența lor, mai au altele, care se pun în raport cu sentimentele omului, îi cauzează plăcere sau displăcere. El numește pe unele frumoase, agreabile, mari, sublime ; pe altele urîte, dezagreabile, mici, proaste. Așa dar, natura și fenomenele sale au două maniere de a fi, care corespund

Scanned with OKEN Scanner

la două speții de activitate a inteligenței. Prima manieră de a fi a obiectelor concepe existența lor reală ; ea răspunde la activitatea logică a inteligenței ; secunda corespunde la activitatea care consideră și judecă obiectul sub raportul plăcerii care ne cauzează. De aici : obiectul curat *logic* și obiectul *estetic* ; de aici judecămîntul logic și judecămîntul estetic.

Facultatea care judecă obiectul sub raportul plăcerii care ne face să simțim, se numește gust ; obiectul judecat este un obiect estetic. Obiectele estetice sînt frumosul, agreabilul și sublimul, pentru că toate ne cauzează un sentiment de plăcere.“ [15]

Maiorescu se orientează în continuare (ne referim tot la *Relația)* după Schiller pentru clasificarea frumosului și a esteticii. Astfel el distinge *frumosul sensibil* de *frumosul etic*, primul fiind ilustrat de operele de artă, celălalt existînd în judecățile asupra binelui și justificînd domeniul eticii. „Asemenea frumosului sensibil, o anume vrere poate genera într-adevăr judecăți de plăcere sau repulsie. Atunci cînd dintr-o astfel de judecată estetică se naște intenția de a înăbuși orice pornire volitivă de respingere, vrerea ce se manifestă ne oferă prilejul să o comparăm cu intenția avută. În măsura în care se arată adecvată ei, se naște o judecată morală.“

În concluzie trebuie observat că împărțirea esteticii este mai fericit realizată în *Relația* decît în *Observații critice*. De altfel autorul a optat pentru prima în cercetările ulterioare. Cît privește formularea schilleriană „frumos moral“, a reținut-o în activitatea sa din domeniul eticii. Definițiile propuse în ambele scrieri de tinerețe au avut doar un caracter experimental, de lucru. Mai tîrziu va încerca altele, tot ca mod ipotetic. Una dintre ele a fost rostită într-o prelecțiune populară rezumată de Mihai Eminescu : „Estetica se ocupă cu impresia frumosului, dar întrucît această impresie este produsă printr-un obiect sensibil, un obiect de artă“ [16]. Și de data aceasta estetica este restrînsă (hegelian) la domeniul artei. În alte împrejurări, criticul va include în sfera esteticii și alte aspecte ale frumosului. În schimb, morala nu va mai fi considerată ramură a esteticii.

Scanned with OKEN Scanner

C. Morala

Oscilantă este, deocamdată, atitudinea lui Maiorescu și în legătură cu definirea și clasificarea moralei. Ne referim la scrierile din tinerețe, adică din perioada studiilor. În *Relația*, pornind tot de la Herbart, criticul relevă transferarea conceptelor de la *psihologie* la *etică*. Această legătură este permisă prin faptul că prima elaborează conceptele : *voința, dorința* și *caracterul,* ce conduc la lămurirea ideilor de *libertate* și *necesitate,* temeiul învățăturilor morale. „Astfel, *Psihologia* se preschimbă în *Etică,* disciplină care ni se înfățișează ca filozofie morală și ca filozofie a dreptului, după cum fie că se are în vedere relația dată de judecățile conștiinței cu voința și acțiunea ce-i revin insului singular, fie că se are în vedere relația acestuia cu societatea. Și cu această ocazie trebuie evidențiată drept bază, drept temei relația, lucru în ultima vreme parțial realizat de Stahl și Ahrens în a lor filozofie a dreptului" *(Scrieri din tinerețe,* p. 104—105). Problema legăturii cu dreptul va reveni în aceeași lucrare ca o concluzie finală, pentru că materia juridică reglementează raporturile dintre oameni, raporturi ce trebuie înțelese prin îmbinarea libertății cu necesitatea. Criticul are în vedere aici societățile avansate, unde morala și estetica și-au spus deja cuvîntul în direcția înălțării spirituale a indivizilor.

În *Considerații filozofice* s-a văzut deja că morala a fost alăturată esteticii, ca ramură a acesteia și ca variantă a frumosului. Există o explicație : în domeniul moralei, și numai aici, criticul gîndea în maniera vechilor eleni. Tripticul trebuia păstrat în integritatea lui, nu separat, ca în logică, psihologie sau estetică. Căci o faptă morală, pentru a fi adevărată, trebuie să izvorască din năzuința naturală a spiritului de a se elibera cu necesitate din sfera individualității și a egoismului. Și în acest domeniu spiritul vrea să se împace în cele două ipostaze ale sale, singularul și generalul, să-l integreze pe individ în cîmpul mai larg al existenței. Omul nu este moral ca individ, și nici în principiu, adică atunci cînd

Scanned with OKEN Scanner

formulează fraze frumoase : tezele sînt universale și nu au influență asupra sensibilității naturale. Morala se află în actul dezinteresat, nu în fapta săvîrșită cu intenție. Astfel, judecata morală prezintă unele asemănări cu judecata sensibilă și de gust, întrucît ni se înfățișează într-o formă particulară, într-o circumstanță concretă, așa cum frumosul ni se dezvăluie transfigurat în imagini specifice. Datorită acestor interrelații care se stabilesc în timpul actului și al judecății, criticul n-a dorit să tulbure familiaritatea tripticului axiologic fundamental, implicat în sfera moralei.

Deoarece am adus în discuție problema clasificărilor maioresciene, sub titlul primei diviziuni ce ne interesează în cadrul acestui capitol, să mai cunoaștem una, fie și la modul enunțiativ. În *Încercări științifice din anii 1858 — 1859* (manuscrisul nr. III/5 din fondul Maiorescu de la Biblioteca Academiei), criticul a elaborat următoarea schemă a științelor filozofice, nu foarte diferită de cele discutate pînă acuma, din contra, părînd că le rezumă. O reproducem aproape în întregime. Titlul textului este *Filozofia și părțile ei*, cunoscut și din lucrarea *Considerații filozofice* : „Din felurile principale ale prelucrării conceptelor rezultă părțile filozofiei. Primul rezultat al atenției acordate conceptelor constă în faptul că ele devin clare și, unde e posibil, evidente *(clar* devine un concept cînd se diferențiază de altele ; *evident*, cînd părțile sale componente se deosebesc una de alta).

Din conexiunea dintre acestea reiese judecata, iar reuniunea judecăților dă raționamente.

Există concepte care, cu cît sînt mai cunoscute, cu atît suscită mai multe contradicții în considerațiile asupra cărora au influență. Aceste contradicții provin din lipsurile existente în conceptele noastre experimentale. Metafizica încearcă tocmai să le îndepărteze pe acelea prin întregirea acestora din urmă. Ea se împarte în *metafizica generală* (ontologia), care se ocupă cu înlăturarea lipsurilor din conceptele cele mai generale. (Acestea, „problemele ontologiei“ sunt patru : conceptele a) schimbării ; b) ale materiei ; c) ale unui lucru care moștenește mai multe calități ; d) ale conștiinței de sine) ; apoi în *metafizica specială* (aplicată) și într-adevăr aplicată : a)

Scanned with OKEN Scanner

la suflet (psihologie) ; b) la natură ca summum al corpurilor (filozofia naturii, cosmologie) ; c) la Dumnezeu care le explică pe amîndouă (teologia rațională, teoria filozofică a religiei).

În fine, există concepte care introduc un adaos în reprezentările noastre, care adaos își are originea într-o satisfacție sau nesatisfacție (într-o plăcere sau neplăcere). Știința despre astfel de concepte este *estetica.* Ea se împarte în *estetica generală,* care se ocupă cu conceptele ce sînt comune tuturor lucrurilor și suscită plăcere sau neplăcere ; apoi în *estetica specială* (aplicată) și într-adevăr aplicată : a) la voință *(etica,* cu cele două părți ale ei: filozofia morală și teoria filozofică a dreptului) ; b) la operele de artă : plastica, poetica, muzica".

Partea consistentă, de înaltă ținută științifică și originală a moralei lui Titu Maiorescu nu este aceasta formală și sistematică la care ne-am referit, ci aceea în care criticul tratează probleme privind conținutul teoretic și practica propriu-zisă. În legătură cu ele a formulat principii ferme, traduse adesea de el însuși în faptă. Multe dintre studiile sale cuprind pasaje ori se încheie cu capitole concluzive, pe tema a ceea ce s-a numit „consecințe sociale", cuprinzînd adesea sfaturi către tînăra generație. În această situație, conducătorul „Junimii" se afirma ca un propovăduitor al ideilor morale. Cele mai importante lucrări de tinerețe, *Relația, Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner, Considerații filozofice* se încheie invariabil cu asemenea capitole concluzive. De asemenea, *O cercetare critică, Direcția nouă, Limba română în jurnalele din Austria, Comediile d-lui I. L. Caragiale, Despre progresul adevărului* își găsesc adesea temeiul și în judecăți morale, nu numai psihologice, formulate grav, cu răspundere, de rarisim îndrumător al spiritualității române.

Pentru că ne-am propus să tratăm disciplinele filozofice în corelație și să relevăm deschiderile fiecăreia în parte către estetică, așa cum permit studiile maioresciene, vom proceda la fel și de data aceasta. De altfel, legătura dintre estetică și morală tot Herbart a realizat-o, după modelul amintit privind estetica și psihologia, pe baza judecăților de plăcere și neplăcere : „Fiecare știe că sfera

judecăților estetice este mult mai mare decît a celor morale. În fapt există astfel de judecăți care exprimă o aprobare sau respingere involuntară, foarte multe și de felurite forme, în multe arte. Lor li se supune artistul; și de aici rezultă pentru el un fel de conștiință care îi dă dovada de gradul grijii depuse în exercitarea artei" [17]. Dată fiind mulțimea obiectelor și conceptelor, Maiorescu ar pretinde din nou *separarea* celor adecvate moralei de cele estetice.

Apelăm, ca ilustrare, iarăși la prelecțiuni. Într-o conferință cu titlul *Elemente de educație*, din 1872, Titu Maiorescu, cum aflăm din partea rezumată, s-a ocupat de ființa umană, arătînd că aceasta are două componente: una intelectuală, alta morală. Împărțirea aparține lui Schiller, fiind operată în *Scrisori asupra educației estetice a omului*. Cuprinsul moralei, arată conferențiarul, îl formează simțirile, dorințele, năzuințele și voințele. Întrucît acestea caracterizează viața sufletească a individului, în starea lui naturală, neșcolită, urmează să se dezvolte elementul intelectual, prin educație, pentru ca omul să devină conștient de necesitatea stăvilirii instinctelor primare și egoiste. Numai atunci se poate spune că individul a devenit *moral*, cînd cultura și educația l-au scos din sfera îngustă a individualismului, făcîndu-l să aprecieze mai mult fericirea ideală decît mulțumirea interioară legată de împlinirea dorințelor. În conferințele *Viața practică* și *Știința și morala* se demonstrează că știința a reușit să-l smulgă pe omul moral din cadrele naturalului, l-a obișnuit cu activități practice, punîndu-l astfel în contact cu semenii pentru a-l învăța să-i iubească. În alte două conferințe, *Învățămîntul elementar* și *Jocul ca element de educație* criticul subliniază însemnătatea formelor didactice pentru dezvoltarea morală a omului.

Expunerile lui Titu Maiorescu aveau, în general, un caracter teoretic și orientativ. Ele erau însoțite de altele aplicative la viața concretă și la artă, susținute de colaboratori. Iacob Negruzzi, în conferința *Elementul estetic în educație* (a se observa pînă și asemănarea de titluri), spunea în consens cu Titu Maiorescu: „Fiind vorba de rolul elementului estetic în educație, D-sa arată că scopul prelegerii nu este cercetarea principiilor esteticei, cunos-

Scanned with OKEN Scanner

cute publicului de la alte cursuri ținute în ani precedenți, ci acel al raportului artelor și literelor frumoase cu creșterea individului și cu aceea a unui popor, și în special a poporului nostru care intrînd nu de mult pe calea regenerării sale, dă loc teoriilor celor mai diverse în privința direcției ce trebuie să predomnească în educațiunea generației viitoare. În privirea aceasta mai cu seamă două direcții sunt de observat: acea așa *numită practică* care caută să asigure existența și traiul bun material al individului, privind aceasta ca lucru principal—, cealtltă, *direcția ideală,* în care scopurile generale, aspirațiunile înalte, bucuriile sufletului sunt considerate ca țelul suprem, pentru care toate celelalte nu sînt decît mijloace. Această din urmă direcție este singura adevărată, singura demnă de om, și în ea elementul estetic, frumosul, joacă unul din rolurile cele mai importante“ [18]. La rîndul său, I. Pop-Florantin afirma într-o prelecțiune înrudită ca intenție, *Forma estetică:* aceasta reprezintă „cel mai principal element al moralei. Oratorul a finit prin a recomanda estetica moralei de cea întîi învățătură ce-ar trebui să se dea copiilor într-un mod elementar, pentru ca educațiunea lor să se facă cu exactitate“ [19].

Încheiem prezentarea generală a primei diviziuni, despre dihotomia artă-filozofie (inimă-minte). Ne-am oprit succint asupra disciplinelor filozofice pentru a evidenția, pe urmele lui Maiorescu, unele ramificații întinse și în domenii „nepermise“. Urmează, peste un capitol, a doua diviziune, cea care cuprinde *estetica artelor,* relevată de critic în *Relația.*

Scanned with OKEN Scanner

II. ESTETICA ARTELOR

În existența lui Titu Maiorescu arta a concurat filozofia ca una dintre marile sale pasiuni. S-ar putea spune că prima s-a bucurat de anumite priorități. Spiritul critic s-a manifestat întîia dată pe terenul artei dramatice și muzicale. La Theresianum „punea note" actorilor, cîntăreților și autorilor, în măsura în care gustul său, încă în formare, îi releva calități ori defecte. Tehnica disocierilor valorice, bun/rău, în baza judecății de gust, avea să asigure mai tîrziu direcția întregii activități critice.

Educația artistică și-a început-o în țară. Nu avea nici zece ani cînd a asistat la un joc de călușari, într-o pădure de lîngă Sibiu, spectacol despre care avea să scrie peste puțină vreme : „foarte frumos dansat de către doi români". Se spune că gustul se formează prin îndelung exercițiu, adică prin lectură și studiu. Pentru început, Titu Maiorescu opera în virtutea bunului simț, un aspect natural și necesar al bunului gust. Tînărul gimnazist frecventa asiduu teatrul și opera, fiind atras de actori bine cotați : J. Wagner, Draxler, Rott, Ristori și de autori de primă mărime : Shakespeare, Schiller, Lessing, Goethe, Rossini, Mozart. Prin noiembrie 1855 scria : „Am terminat piesa mea : *Neroada*. E bună. Aș vrea s-o trimit la Josephstädter Theater, pentru a fi reprezentată". Luna decembrie, același an, i-a adus o criză de stomac, datorită consumului excesiv de castane. Țintuit la pat pentru cîteva zile, găsea răgazul să așternă pe hîrtie prima cugetare, rămasă neterminată, mai curînd un fragment de poezie : „Ah ! Pe lungile drumuri ale pămîntului / Sînt atît de singur și părăsit !".

Scanned with OKEN Scanner

După încă o lună, la 31 I/1856, își impunea, în stilul caracteristic anilor de studiu de la Theresianum, un program destul de ambițios : „Datoriile sînt a ști : limbi și istoria, — voia mea e a ști religiunea spre a putea poate vreodată să-i demonstrez absurditatea. Istoria naturală o iau numai ca un studiu de plăcere ; așa dară nu fundamental ; ci numai pentru ca să am vreo idee de ea ; matemateca în gimnaziul de jos o țin de un studiu foarte necesar ; matemateca în gimnaziul de sus e *pentru mine* un malum necessarium. La desemn vreau să aduc la o perfecțiune oarecare. Asemenea la flaut. Afară de aceea vreau să știu cel puțin a ceti în toate limbile europene ; perfect însă voi ști limba latină, română, germană, franceză, engleză ; semi-perfect cea italiană și cea greacă veche. O să mă apuc în semestrul viitor să scriu la «Gazeta Transilvaniei» ; materie am destulă ; mai întîi voi scrie despre : *Educarea fetelor române* — o filipică ; apoi despre *literatura noastră în starea de acum* — lipsa de cîmpul critic ; și așa mai departe.“

Realitatea este că autorul și-a îndeplinit punct cu punct programul schițat la Theresianum, ba l-a și întrecut în anumite privințe : a atins „perfecțiunea“ în cunoașterea germanei, francezei și englezei (foarte bine, italiana, latina, greaca) ; și-a dovedit competența în desen și flaut ; articolul proiectat despre literatura română avea să devină *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. În perioada studiilor pariziene predomina interesul pentru limbi străine (ceea ce avea să-l îndrepte către *știința limbii*), dar era preocupat și de literatura română, totodată de desen și de flaut, ca introducere practică în studiul artelor. În mai 1861 scria Emiliei : „Eu mă ocup de științe juridice și-mi cultiv simțul artistic, dar numai pentru muzică și pictură“. Această etapă de mare angajare spirituală pentru tînărul jurist e comparabilă cu cea de la Theresianum : se pregătea să susțină deodată o licență (în drept) și un doctorat (în litere), după cel filozofic de la Giessen ; asista la concertele și reprezentările epocale date de Rossini, Berlioz, Liszt și Wagner. Tînărul întreprindea „o cercetare cu foarte deamănuntul a muzeelor“. Ne-o spune Soveja : „Luni de zile urmărește cu catalogul în mînă pictura din Louvre,

Scanned with OKEN Scanner

școală după școală și epocă după epocă" (Soveja, *Titu Maiorescu*, p. 36). Ca și în primii ani de la Theresianum cunoștea perfect muzeele pariziene, teatrele, repertoriile, actorii. Consilierul Kremnitz, viitorul socru, era invitat insistent și patetic în capitala Franței pentru a i se desvălui minunile artei : „Domnul consilier de justiție să nu călătorească la vară nicăieri în altă parte decît la mine, la Paris, scria Titu Maiorescu instalat în Cartierul Latin. Odată intreprinde și el o călătorie relativ lungă, cu care prilej cunoaște Franța, pe francezi, vede Parisul, teatrele Parisului, viața Parisului și-și mă face fericit pe mine. Și de ce n-ar fi și fericirea unui om un motiv pentru domnul consilier de justiție ? Ah, ce splendid ar fi să-l pot conduce pe domnul consilier de justiție prin Paris, să-i pot arăta, în stînga locuinței mele, marele boulevard Sébastopol, în desfășurarea lui, în dreapta frumosul teatru Odéon, drept în față Panthéon-ul, Sorbona, numaidecît peste Sena, catedrala Nôtre-Dame, apoi, la stînga, imensul Louvre, Tuileriile, Champs-Elysées, să mergem împreună la unul din cele 22 de teatre, care încep (reprezentațiile) la orele 7 și (se) sfîrșesc pe la miezul nopții, să vedem una dintre comediile lui Molière, care sînt reprezentate excelent, să vizităm grandioasele muzee, iar eu să comentez unele lucruri cu voioasă elocvență..." (*Jurnal și Epistolar*, II, p. 134—135).

Iată-l pe Titu Maiorescu devenit filo-francez. El îi îndemna pe frații Kremnitz, viitorii cumnați, să facă propagandă pro-franceză în propria lor patrie, după un program întocmit meticulos, pe puncte : „1) Să vă duceți în fiecare duminecă la predica în franceză (la Gendarmenmarkt ; ora o aflați sîmbătă seara din Intelligenzblatt). 2) Organizați un cerc de lectură pentru piese de teatru franțuzești. Va fi cu mult mai folositor decît cel german. Voi sînteți patru, Paul și sora lui vor lua desigur parte, Anna Zinkeisen nu-i va fi potrivnică, Theodori va fi și el atras.

Începeți cu *Mizantropul* lui Molière, luați apoi *Tartuffe* și *Bourgeois gentilhomme* ; apoi luați pe rînd : *Hôrace*, *Cid* și *Cinna* de Corneille, *Phèdre* a lui Racine (drame frumoase, moderne îmi voi îngădui să vă trimit eu însumi

Scanned with OKEN Scanner

de aici). Fiecare va avea dreptul să corijeze eventual pronunțarea celorlalți, dar și să întrebe despre semnificații. Cercul se întrunește în orice caz o dată pe săptămînă ; 3) De acum încolo vă scriu numai în franceză" (Lucr. cit., p. 135—136).

În aceeași vreme îl înștiința pe tatăl său în țară că biblioteca personală număra 500 de volume, fiind alcătuită cu bani economisiți din bursă. Douăzeci de autori (în patru limbi diferite : latină, germană, engleză, franceză), îi avea „în exemplare complete". Dintre aceștia, unsprezece, deci mai bine de jumătate, erau de limbă franceză : Rousseau, Le Sage, Corneille, Boileau, Racine, Molière, Pascal, Bossuet, Descartes, Montesquieu, Chateaubriand ; în limba germană, și în opere complete, figurau : Schiller, Lessing, Platon, Kant, Herbart și Fichte. Lipseau : Hegel, Schopenhauer, Goethe.

Entuziasmul nemăsurat al tînărului valah față de cultura franceză era contrabalansat în ochii Kremnitzilor prin ciclurile de conferințe programate și susținute exact în aceeași vreme, de pildă, *Vechea tragedie franceză și muzica viitorului,* unde afirma că Beethoven și Goethe n-au egal. Este încă una dintre strategiile maioresciene care amintește de scrisoarea adresată Emiliei, deja comentată, pe tema relativității dihotomice minte/inimă. Așa trebuie înțeleasă și prezentarea Muzeului de pictură istorică de la Versaille, făcută de Maiorescu pentru același consilier Kremnitz. Este imposibil ca viitorul junimist, cu gustul lui sigur și cultura de specialitate aleasă, care nu a dat greș în muzică, poezie, teatru, să se fi entuziasmat în mod sincer în fața pînzelor lui Hôrace Vernet și Adolphe Yvon și nu în fața capodoperelor de la Louvre, ale lui Leonardo da Vinci ori Rembrandt. Dar el se adresa lui Kremnitz și știa că pentru un german contemporan cu Napoleon al III-lea prezenta interes înainte de toate istoria în imagini a Franței, așa cum apărea ea în saloanele de la Versaille. De aceea scria : „Ieri am fost la Versaille și am vizitat renumitul muzeu de pictură istorică națională al curții. Sălile sînt amenajate cu o splendoare nemaiîntîlnită, picturile cuprind istoria franceză de la 1600 pînă la 1855 (Napoleon III a purtat anume de grijă ca și războiul oriental să fie mult reprezentat). Printre ilustrările

Scanned with OKEN Scanner

epocii lui Napoleon cel Mare am întîlnit acolo originalele tablourilor lui Hôrace Vernet, răspîndite pretutindeni în lume. Dintre toate o pictură te izbește, prin măiestria ei aproape înspăimîntătoare : este *Retraite de Russie,* 1813, de Yvon. Lupta aceasta dintre moartea prin îngheț și răsmășițele căldurii spirituale din soldați este redată cu o veridicitate care face o impresie teribil de copleșitoare asupra oricui.

În celelalte săli sînt, de altfel, și destul de multe umpluturi. Cu toate acestea, întreaga colecție lasă o foarte fericită impresie de ansamblu, de admirație în fața istoriei" (Lucr. cit., p. 203—204).

Comentînd pictura istorică, autorul nu s-a angajat în judecăți de valoare. Sîntem înclinați să credem că el încerca să utilizeze și aici criteriul schillerian al patosului, aplicat în problemele de muzică și de teatru *(Considerații filozofice, Vechea tragedie franceză și muzica viitorului* etc.). Căci principiul „luptei" din tabloul modestului și uitatului Yvon era identificat, în aceiași ani berlinezo-parizieni, și în muzică și dramă după modelul unic al patosului. Pictura i-ar fi deschis esteticianului Maiorescu perspective teoretice mult mai largi dacă depășea nivelul tematic și aborda simbolurile cromatice. Nu prețuia (cum lăsa să se creadă) operele lui Hôrace Vernet și Adolphe Yvon tocmai pentru că autorii doreau să producă *efect,* asemenea lui Wagner, prin adăugarea tendențioasă a unor elemente „intelectuale", extraestetice. Or aceasta însemna o abatere de la linia firească a frumosului, prin solicitarea altor valori. Într-o asemenea situație opera putea fi tulburătoare, chiar sublimă, dar nu frumoasă.

Pasiunea pentru concertele ce aveau loc în marile capitale ale muzicii sau pentru muzeele celebre nu s-a stins niciodată. Faptul justifica numeroasele călătorii în străinătate, efectuate pe trasee alese cu intenție variate, costisitoare, chiar obositoare. Cînd era însoțit, și se întîmpla adesea, îi plăcea să țină prelecțiuni, indiferent dacă se afla într-un muzeu sau admira un colț din natură. La fel se întîmpla și cu prilejul excursiilor prin țară. Scria apoi cu mare încîntare în *Jurnal* ori prietenilor : „În opt zile am văzut toate minunile ce se pot

Scanned with OKEN Scanner

vedea în așa scurt timp. Forum cu toate templele din splendoarea romană, care te mișcă pînă la lacrămi în ruinarea lor grandioasă, și Vaticanul splendid și bogat, în toată vioiciunea culorilor, parcă ar fi fost ridicat abia deunăzi.

Ne-am urcat la Frascati, sus, pînă la Villa lui Cicero, la Villa Tusulana, și la Tivoli, am văzut cele mai minunate cascade din lume, Svițera nici nu a visat așa ceva. Am fost ca într-un vis toată vremea, vis măreț la Roma, vis încîntător la Florența ; parcă ți-e dor să șezi acolo să nici nu mai vezi altceva pe lume" (Scrisoare către Emilia din 19 mai, 1889).

Casa lui era deschisă înainte de toate amatorilor de artă, pentru serate literare, muzicale ori discuții filozofice. Titu Maiorescu o transformase în bibliotecă și în muzeu de artă, posedînd colecții, instrumente muzicale și carte rară. Oaspeții trebuiau să se supună programului exigent al gazdei, care nu concepea ca viața unui om educat și modern să se petreacă în afara artei. Ne-o mărturisește în *Însemnări zilnice :* „În timpul din urmă mă izbește din ce în ce mai mult ce tari piese de rezistență și ce tari coeficienți de fricțiune sînt oamenii. Nici unul nu-mi sugerează nimic, iar sugestiunile ce eu aș vrea să dau sînt atît de mult amortisate, încît, cu înaintarea în vîrstă, mă paralizez. Lipsă de entuziasm ! Mite și Wilhelm sînt aici. Am încercat muzică, cu bucurie și emoțiune ; nu consimte la asta nici unul, e ca o povară. E nevoie ca eu să stăruiesc cu sila asupra acestui lucru, altfel se înnecă. Le-am scos portrete egiptene — à peine, à peine le răsfoiesc. Am vrut să sap la flori — ultima mea îndeletnicire ce am cîștigat, — ei cască la asta, în curînd se lasă de ea, nici unul nu pune mîna cu vioiciune și cu bucurie la creație. Să le citesc poezii ori altceva, la așa ceva nici nu vreau să mă încumet. La fiecare două sau trei zile iau ceva de Goethe sau Leopardi sau de vreun altul și-mi răcoresc iarăși sufletul, singur însă, la admirabila viață de vis a entuziasmului estetic. Albume și tablouri stau o mulțime în jur, nimeni nu pune mîna pe ele și mi-aduc aminte încă de colecția de vase de cristal de la al de Bardeleben, pe care au lăsat-o să stea atîția ani nestudiată.

Scanned with OKEN Scanner

Ce se petrece dară în aceste suflete? Ce le umple? Ele nu produc nimic — asta o conced. Dar nici măcar să se lase pasiv să se apropie de ei lucrurile, să vadă murind în ei orice mișcare — asta e, oricum, de nepriceput la niște oameni așa de inteligenți.

Iată scriu cărți. *Logica* mea înaintează, alături de asta articole de critică, editarea lucrărilor anterioare continuă la București. Nici unul nu întreabă de asta, nici unul nu are dorința de a intra împreună cu mine în viața intelectuală, de a se lăsa transportat de mine dincolo, de a simți sufletește cu mine.

A năzui spre ceva împreună cu alții și a trăi sufletește împreună cu alții este un ideal irealizabil" (*Însemnări zilnice*, I, p. 208—209).

Maiorescu își punea, ca de obicei, mari speranțe în funcția miraculoasă a artei de a deschide și sensibiliza inimi. Căci arta ca formă a stărilor afective (Cf. *Considerații filozofice)* are mai multe posibilități decît filozofia de realizare a principiului integrator al *relației*. De aceea ea trebuie cultivată în familie și în societate, din motive de coeziune sufletească; (indiferent de profesiunea și formația culturală a membrilor colectivității), pe cîtă vreme filozofia pretinde neapărat spirite raționaliste, asemenea ca valoare.

Titu Maiorescu urmărea fenomenele artei cu o rară perseverență, în detaliu și în ansamblu, ceea ce l-a făcut pe Ioan Petrovici să se întrebe, în monografia consacrată marelui critic, „dacă nu cumva arta a fost pasiunea lui maximă" (Ioan Petrovici, *T. Maiorescu*, București, 1940, p. 106). Ilustrăm cu încă două exemple. Unul se referă la arta actorului. Tema l-a preocupat pe critic încă din anii de la Theresianum, pentru a reveni mereu. În iulie 1882, făcînd o vizită în Anglia, însoțit de fiica sa Livia, s-a dus la National Gallery ca să vadă pînzele unor autori moderni, Turner („cele 6 tablouri ce se pierd în ceață") și Hogarth. Seara era, firește, la teatru. Fără să-i scape elementele arhitectonice ale clădirii, a urmărit „scena somnambulei din Macbeth, cu bătrîna încă mereu extraordinar de puternica Ristori". Despre marea actriță italiană criticul își amintește că a ascultat-o prima dată în 1856. Cînta în italiană, tînărul Maiorescu, elev la

Scanned with OKEN Scanner

Theresianum, cunoscînd pe atunci vag limba. A doua oară, notează el, a ascultat-o în 1860, în franceză, la teatrul Odeon din Paris ; ultima dată, în 1882, la Londra, în engleză. Numai cine știe să prețuiască un mare actor reține cu atîta precizie fiecare apariție pe scenă, la mari distanțe în timp.

Celălalt exemplu reia *relația* dintre arte. Puține teme au fost studiate de Titu Maiorescu cu atîta încordare și perseverență. O întîlnim mai întîi într-o scrisoare din 7 mai 1857, adresată baronului Jean Kutschera, autorul lămurindu-și unele principii și hotărîndu-se asupra unor exemplificări. Peste un an teoria respectivă era pusă la punct, iar în scurtă vreme a luat naștere conferința *Vechea tragedie franceză și muzica wagneriană,* pe care esteticianul român a susținut-o în mai multe rînduri, într-un singur an : la 10 martie, fiind invitat de un grup de admiratori germani ai lui Lessing ; pe 12 aprilie, la „Cercles des Sociétés Savantes" din Paris și pe 27 aprilie, la Societatea de filozofie din Berlin. În urma acestei activități științifice, Titu Maiorescu a devenit, cum se știe, membru al amintitei societăți filozofice, de orientare hegeliană și a început să colaboreze cu materiale de specialitate la publicația oficială a acesteia, „Der Gedanke". În *Considerații filozofice,* criticul a reluat problema relației dintre arte dîndu-i o bază teoretică mai fermă, iar în anii următori a inclus-o în planurile tematice ale prelecțiunilor de la București și de la Iași. (Textul integral al conferinței nu a fost publicat, deși a existat această intenție. Ceea ce cunoaștem deocamdată se află în rezumatul publicat în „Der Gedanke" (II, 1861, p. 112), tradus de Tudor Vianu, figurînd ca anexă la lucrarea *Influența lui Hegel...* și reprodus în volumul *Scrieri din tinerețe,* ca și în alte rezumate și recenzii). La cursuri, în *Însemnări zilnice* ori aforisme, Maiorescu a subliniat neabătut aceleași idei din anii studenției, corectate în baza experienței de maturitate. Sub acest raport, *Vechea tragedie* se aseamănă cu *O cercetare critică :* și într-un caz și în altul, autorul a intervenit doar pentru a completa și preciza ceea ce i s-a părut că n-ar fi fost bine înțeles.

Artele se constituie din materiale specifice, spune Titu Maiorescu în consens cu o tradiție ce urcă pînă la

Scanned with OKEN Scanner

Aristotel : din sunet (muzica), din culoare (pictura), din marmoră și piatră (sculptura, arhitectura), din imagini sensibile (poezia). Împărțirea a trezit multe discuții, mai ales în ceea ce privește poezia. Nu s-a observat însă că junimistul a formulat o definiție a operei de artă. În *Contraziceri?* scrie : „Opera de artă e un colț al naturii văzut cît se poate de impersonal și exprimat printr-un temperament cît se poate de individual". A vedea în opera de artă „un colț al naturii" înseamnă a ajunge la teoria imitației, și nu a înălțării impersonale ; arta ar fi o copie, un dublet. În realitate autorul a introdus în ecuația definiției ideea distanțării impersonale pentru a se reține că natura reprezintă doar un punct de referință. Ea este paralelă cu opera de artă, nu identică. Și Eminescu era convins că sferele nu trebuiesc confundate. Citim într-un proiect de prelecțiune : „Referință între natură și arte — între natural și frumos. Întrebarea e întrucît poate fi un artist realistic. Este arta numai imitativă, sau trece peste aceste margini și dă ceva propriu. Arta stă asupra naturei însă să nu se înțeleagă rău" (*Fragmentarium*, p. 89).

Definiția trebuia să restabilească un adevăr elementar. Ea a fost formulată într-un moment polemic, cînd se simțea la noi pericolul unor interpretări simplificatoare, eronate. Natura era invocată de Maiorescu nu pentru a fi imitată, ci pentru a fi luată ca model general. Ea nu se repetă niciodată, fiind mereu diferită în unitatea formelor sale finite. Artistului i se recomandă să se orienteze în această direcție. Imitația fidelă trădează sleirea puterii creatoare a omului. Și apoi nu înseamnă nici un cîștig pentru artă. O spune și Goethe : în loc de un singur cățel, copistul ne mai procură unul și atîta tot. De altfel, în gîndirea estetică românească a vremii, cu puține excepții, problema raportului natură-artă era tratată în conformitate cu adevărul științei despre frumos. Alături de Eminescu, să-l citățm și pe Radu Ionescu : „Dacă însă arta s-ar mărgini numai la imitațiune, ar cădea de la adevăratul său caracter de originalitate și creațiune. Dacă își propune a imita cu fidelitate toate obiectele care ni se înfățișează în natură, sau ajunge la un realism care nu ne-ar interesa nici decum, căci nu este tot frumos în

Scanned with OKEN Scanner

natură, sau nu poate izbuti în încercările sale ostenitoare. căci cele mai bune copii ale sale vor fi totdeauna inferioare grandiosului original al naturii" (Radu Ionescu, *Principiile criticii*, p. 99). Iată și părerea lui A. D. Xenopol : „Producțiunile sufletului care decurg din ideea frumosului sînt cu toate rezultatul aceleiași lucrări sufletești, a *fantasiei*. În libera țesătură de noțiuni și reprezentațiuni ce omul poartă în sufletul său se introduce ideea frumosului, și aceasta alegînd din ele pe cele care răspund mai bine la cerințele sale, le liberează de tot ce este de prisos, le combină împreună în figuri stranii mai mult sau mai puțin depărtate de realitatea înconjurătoare, și le pornește din suflet pe calea materială în lumea exterioară" (A. D. Xenopol, *Cultura națională. Artele frumoase*, în „Convorbiri literare", 1868, p. 261—262).

Dar cea mai convingătoare explicație a raportului artă-realitate a dat-o tot Titu Maiorescu. Este vorba de o afirmație făcută la unul dintre cursurile sale, audiat și conspectat de Ioan Petrovici : „Intelectul nostru, spunea profesorul profesorilor, nu poate fi ca o oglindă care dublează realitatea. Un astfel de duplicat în economia naturii ar fi de prisos. De asta să se fi creat intelectul, ca să repete încă o dată — și mai prost poate — ceea ce este ? E natural să credem că formele lui creează ceva nou, care nu există independent de el" (Ioan Perovici, *Studii istorico-filozofice*, București, 1925, p. 214—215).

De altfel, Maiorescu nu prețuia descrierea amănunțită în artă, „caracteristicul", excesul de detalii. El pleda pentru *imaginea-idee* care să exprime esența realității. În felul acesta omul nu este subordonat naturalului amorf, ci „înălțat", stăpîn pe sine și capabil de meditație. El poate stabili ordine în diversul lucrurilor, avînd ca model propria-i existență naturală în unitatea și armonia ei. Spunea și Eminescu : „Arta stă asupra naturii însă să nu se înțeleagă greșit. Trebuie să caracterizăm momentul unde se ating amîndouă. Antiteza dintre om și natură a decis. Și noi sîntem natură. Să restabilim unitatea. În simțirea nemijlocită zace deja unitatea". Eminescu și Maiorescu gîndeau asemenea lui Goethe : în centrul operei trebuie așezat omul cu întreaga lui subiectivitate. El reprezintă natura, însă partea superioară a acesteia. Și

Scanned with OKEN Scanner

dacă rațiunea de a exista a omului e să stabilească raporturi de independență față de mediul înconjurător, opera de artă nu va fi un duplicat, ci un *sistem* de asemenea raporturi, ca modalități de adîncire a cunoașterii. Fotografierea este o operație mecanică : ea surprinde realitatea într-o clipă suspendată, sărăcită de sens ; pe cînd opera de artă, în adevăratul înțeles al cuvîntului, cuprinde un sistem coerent de „gîndiri și de imagini", un tot deplin și inepuizabil în semnificații.

Sistemul de raporturi se complică la nivelul întregii creații. De aceea Titu Maiorescu recomandă prudență în abordarea unității artelor. Acestea se constituie într-un adevărat cosmos, făcînd aproape imposibilă identificarea punctelor de incidență. Criticul acceptă, în principiu, uniunea posibilă, dar abordînd elementele comune, palpabile, preferă să procedeze ca în cazul poeziei ori al criticii : să indice mai degrabă „reguli negative", decît să impună, cu pretinsă erudiție, legături matematice între muzică și poezie. Junimistul avea în vedere, printre altele, experiența riscată a lui R. Wagner care credea că se poate înfăptui „drama perfectă" prin conlucrarea poetului cu muzicianul. Compozitorul german își exprima în acești termeni una dintre convingerile sale : „Dacă însă poetul și muzicianul nu se limitează reciproc, ci, din dragoste, ei stimulează capacitatea lor la o putere maximă, așadar, indiferent de ceea ce ar putea fi, ei sînt uniți prin dragoste, iar prin jertfa adusă capacității lor maxime dispar reciproc în această jertfă, atunci înseamnă că a luat naștere drama în suprema ei plenitudine" (Richard Wagner, *Opera și drama,* Editura muzicală, București, 1983, p. 274—275).

Aceasta înseamnă că fiecare dintre cei doi (poetul și muzicianul) introduce în sinteza limbajului sonor cîte un element propriu ce-și pierde identitatea inițială : poetului îi aparține inițiativa creatoare, punîndu-i la dispoziție muzicianului partea melodică și semantică a versului, care nu este decît un impuls pregătitor. Muzicianul transformă melodicul în armonic, adică „întinerește" și dă forță expresiei poetice, și cu aceasta desăvîrșește opera. Ca să arate în mod concret cum colaborează poetul cu muzicianul, Wagner afirma, printre altele, că se folosește de

Scanned with OKEN Scanner

versuri care exprimă stări opuse, ca în cuvintele aliterate : *Lust* și *Leid* (plăcere și durere). Modulația muzicală poate utiliza doar o parte a acestui oximoron, de pildă *Leid* continuînd cu sinonime pentru dezvoltarea seriilor de modulații ori a „melodiei continui". Demonstrația este ingenioasă (lucr. cit., p. 230 și urm.), și, teoretic, perfect acceptabilă. Însă Titu Maiorescu nu se mulțumea cu speculații în problemele practicii artistice. De aceea, în aforismele despre opera lui Wagner, își exprima multe rezerve. El dorea confirmarea fuziunii și se întreba dacă poetul are dreptul să se înstrăineze de propria creație. În legătură cu „înstrăinarea", un răspuns l-a dat Goethe : „Artele sînt înrudite între ele după cum sînt și genurile fiecărei arte ; ele au tendința firească de a se uni, ba chiar de a se pierde una-ntr-alta ; dar datoria, meritul, demnitatea unui artist adevărat constă tocmai în a separa arta în care lucrează de altele, de a o așeza pe propriile ei temelii". Poate tocmai de aceea Wagner nu a avut continuatori de valoare, ci doar epigoni. De altfel, cum se va vedea într-un capitol viitor, mulți compozitori și muzicologi de renume au avut rezerve (mai mult sau mai puțin motivate) față de Richard Wagner. Culturologul Abraham Moles îl citează printre reprezentanții kitsch-ului pentru că „înghesuie poezia peste muzică, teatrul peste poezie și baletul peste dramă" *(Psihologia kitsch*-ului, București, 1980, p. 62).

Ideilor lui Wagner privind transferul experiențelor artistice li se opune cercetarea psihologică de la 1900 (O citățm aici ca și în alte locuri, fără a ține seama dacă e sau nu depășită : ne interesează reacția ce s-a produs în epocă). Th. Ribot ne spune, în *Logica sentimentelor*, că a lansat în public un chestionar pe teme muzicale, dorind să știe dacă, la audiția unei compoziții sau după aceea, subiectul asociază sunetele cu reprezentări vizuale și care e natura acestora. Autorul a obținut două categorii de răspunsuri. Persoanele care aveau cultură muzicală i-au declarat că receptează numai ansambluri sonore, fără corelate vizuale. Opera muzicală creează în fantezia melomanilor o lume acustică organizată în fraze melodice, armonioase, trezind sentimente de încîntare. Situația se schimbă pentru cei lipsiți de educație muzicală, ei recep-

Scanned with OKEN Scanner

tînd imagini vizuale sau făcînd efortul să găsească raporturi cu fenomenele naturale. Ascultîndu-l pe tînărul Mendelssohn în timp ce executa o uvertură de Bach, autorul lui *Faust* ar fi afirmat că i se perindă în imaginație „o procesiune de personaje solemne, coborînd, în costume de gală treptele de marmoră ale unei scări gigantice". Concluzia psihologului francez este că experiențele artistice nu cunosc abateri de la drumul lor natural. Atîta timp cît izvorăsc din adîncimea sentimentului și dintr-o temeinică experiență, își păstrează nealterate caracteristicile. Artele se întîlnesc numai într-un punct sigur, și anume în „predispoziția sentimentală" a eului creator, după care se despart pentru a nu se mai întîlni la modul concret.

Și Titu Maiorescu era de părere că sentimentul este primum-movens și element unificator al formelor spiritului, fără a se gîndi la apropieri forțate în arte. O afirma în tinerețe, dar și într-un studiu de maturitate unde arată că trebuie să existe în adîncul sufletului uman „o unitate de organism vital. Și, precum s-a zis despre figura fiecărui om că nu ai putea schimba nimic din formele ei, oricît de disproporționate ar părea față cu un ideal de frumusețe regulată, fără a produce prin această schimbare ceva nefiresc și mai urît, așa de armonizate de la natură sunt diferitele trăsături ale figurii în felul ei individual, tot așa trebuie să fie în ultimă instanță o adîncă armonie a tuturor manifestărilor unui suflet, așa încît nu ai putea să-i scoți o parte a dispozițiilor lui înnăscute fără a denatura și surpa pe toate celelalte". Aceeași „unitate de organism vital" este specifică tuturor artelor. În dihotomia minte/inimă ea echivalează cu judecata afectivă. Odată baza spirituală (judecata afectivă) constituită, formele artei cunosc în evoluția lor raporturi și asemănări, nu indentități. În acest mod trebuie înțeleasă „unitatea" lor, asigurată de modelul suprem și ideal : omul.

A. Estetica poeziei

Multe dintre elementele de estetică a poeziei cuprinse în *O cercetare critică...* se găsesc in nuce în *Jurnalul* și *Epistolarul* anilor de studii, îndeosebi partea retorică a problemei. Autorul făcea conspecte, prelucra cri-

Scanned with OKEN Scanner

tic teze reputate aflate în circulație, polemiza prin scrisori cu colegii de la Theresianum, cu Emilia, cu Th. Rosetti etc. Într-un cuvînt, se pregătea pentru o formulare proprie a principiilor poetice. Încă de pe atunci începea să creadă că adevărata originalitate este a artistului, cei care sensibilizează cuvîntul. Scriitorul în proză (filozoful, savantul, chiar romancierul) are datoria să se exprime simplu și clar, pentru că ideea abstractă, existentă latent în conștiința umanității, trebuie dezvăluită prin noțiuni corespunzătoare, cunoscută, studiată și nu contemplată. Teza avea să fie dezvoltată de autor mai pe larg în *Despre progresul adevărului* și în eseul *Din experiență*. Dar înainte de aceste studii de maturitate, scria într-un aforism de prin 1865, deci aproape de perioada cînd avea să redacteze *O cercetare critică*: „Exersez acum o mare regulă de stil: *claritatea!* Trebuie să ne gîndim la ea în mod expresiv și de fiecare dată să încercăm să o realizăm, în cel mai înalt grad posibil, în proză, spre deosebire de poezie, ce acționează mai mult prin intermediul trăirii și intuiției".

În acest context, de intense preocupări intelectuale, a apărut *O cercetare critică asupra poeziei române*. Autorul își asuma o mare răspundere și era perfect conștient de aceasta: dacă la 17 ani îi explica lui Kutschera ce înseamnă o odă, cum se ordonează rimele și epitetele în poezie, cum trebuie folosită limba maternă, întors în țară se afla prins între coordonate noi. Cel care pretindea altora claritate, simplitate și conciziune în exprimare, fie în versuri, fie în proză, trebuia să devină el însuși un exemplu. Acest efort scriitoricesc plin de îndrăzneală și răspundere a avut două urmări deosebit de importante pentru gîndirea estetică românească. Pe de o parte, Titu Maiorescu a început opera de constituire a limbajului de specialitate, prin clarificarea unor concepte de bază, prin formularea unor definiții și judecăți de valoare, prin impunerea unor modele poetice. Pe de altă parte, studiul *O cercetare critică asupra poeziei române din 1867* a avut rolul unui ghid spiritual, resimțit astfel de marele public iubitor de frumos mai multe decenii în șir, fiind în cea mai mare parte actual și astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

Aici se poate recunoaște caracterul practic al gîndirii maioresciene. Se știe că pînă la *O cercetare critică* avea preocupări pentru logică, psihologie și estetică generală cu aplicații la muzică și la dramă. Alte domenii (lingvistica, retorica, poezia) ocupau un loc secundar. Intenționa de multă vreme să definitiveze pentru tipar cercetările începute în epoca berlineză, pe tema paralelismului muzică-dramă. S-a îndreptat însă spre poezie, din motive dictate de realitățile literare existente în țară. *O cercetare critică* a izvorît din necesități practice și poartă cunoscuta amprentă stilistică a „consecințelor sociale", prin care autorul înțelegea, în *Relația* și în *Considerații filozofice*, corelarea gîndirii teoretice cu interesele generale ale colectivității. Ne-o spune și în *Prefață la ediția dintîi* a *Criticelor* : „Cartea de față a fost altfel proiectată decît se prezintă publicului acum.

Sunt aproape doi ani de cînd membrii societății „Junimea" consacră o parte din timpul fiecărei ședințe a lor la lectura poeziilor române publicate pînă astăzi, cu scop de a compune pentru tînăra generațiune română o antologie, în care toate poeziile să fie, dacă nu mai presus de orice critică, cel puțin insuflate de un simțămînt poetic și ferite de înjosire în concepțiune și în expresiuni. Însă din miile de poezii cetite, societatea nu a putut alege un număr suficient pentru a compune un volum, și dintr-o colecțiune de poezii frumoase a eșit o critică de poezii rele".

În realitate, „cartea" nu este numai o critică, ci înainte de toate *un program* după care urma să se orienteze întreaga literatură română, program menit s-o înalțe la nivelul universalității, în baza unor principii estetice clare și ferme. Majoritatea exegeților au recunoscut caracterul sistematic, de tratat, al expunerilor lui Titu Maiorescu. S-a vorbit despre construcția arhitectonică a studiului („problema arhitectonicii domină întreaga lucrare" : D. Caracostea), despre perfecta corelare între „condiția materială" și „condiția ideală", între părțile teoretice și cele aplicative (Licu Pop), despre faptul că avem de a face cu „un condensat tratat de estetică" (P. Constantinescu), „un breviar de estetică" (Al. Piru), „un mic tratat de poetică" (Eugen Todoran) etc. Interesul pentru es-

Scanned with OKEN Scanner

tetica generală nu a fost niciodată abandonat : nici n-o putea face un gînditor care ținea la unitatea științelor umaniste. În 1862, aflîndu-se la București după încheierea ciclurilor de studii, se pregătea pentru o serie de conferințe populare urmînd să cuprindă „noțiuni estetice de bază pe care le pregătesc acum împreună cu soția mea“ (*Jurnal*, IV, 15). Era vorba de vechile preocupări berlineze și anume de *Tragedia și opera atît din punct de vedere estetic, cît și în influența lor pedagogică*. Puțin mai tîrziu îi scria lui Rosetti : „Cu mine se va hotărî acum dacă mă voi ocupa de știință sau de estetică, sau de amîndouă în același timp. Un lucru decisiv trebuie să se petreacă, iar eu voi fi acela care-l va săvîrși“ (*Jurnal*, IV, 178). Faptul că s-a ocupat mai mult de poezie a dat impresia că a supraestimat această artă în totalitatea sistemului estetic. În parte așa stau lucrurile. Asemenea lui Eminescu, marele junimist credea că orice dezvoltare culturală din viața unui popor trebuie să înceapă cu literatura. Celelalte arte (muzica, pictura) sau ramurile științei, fiind legate de anumite forme instituționale, prezintă dificultăți speciale. În *Direcția nouă*, criticul înregistrează progresele literare ale societății românești, dirijată în spiritul „Junimii“. El constată însă existența „formelor fără fond“ din domeniul „prozei“, adică al științei, îndeosebi al lingvisticii și istoriei, cele două discipline fundamentale destinate să certifice identitatea unei națiuni.

Analize competente la *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* au efectuat E. Lovinescu (*T. Maiorescu*, Ed. „Minerva“ 1972, pp. 148—169), N. Manolescu (*Contradicția lui Maiorescu*, Ed. „Cartea Românească“, 1974, Eugen Todoran (*Maiorescu*, Ed. „Eminescu“, 1977, pp. 139—208), Mihai Drăgan (*Lecturi posibile*, Ed. „Junimea“, 1978, pp. 15—93). Ne rămîne să insistăm asupra următoarelor aspecte teoretice.

1. *DESPRE TITLU*. Este imposibil ca Titu Maiorescu, adept al conciziei și clarității în exprimare, să nu fi observat formularea greoaie : *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Aici sînt două elemente care trebuie neapărat discutate. Cuvîntul „critică“ trimite la sensul de reabilitare herbartiană a poeziei. Maiorescu o

Scanned with OKEN Scanner

face ca filozof și ca estetician. De la Herbart a învățat că noțiunile trebuie regîndite. În *Considerații filozofice* se considera „scriitor filosof", nu creator de sistem. A filozofa însemna pentru tînărul Maiorescu a „reface" sistemul noțional al gîndirii abstracte ; după cum a scrie poezie cerea ca primă condiție resensibilizarea cuvîntului. Criticul este un restaurator de valori. Noțiunea (de critic) include activitatea teoretică a filozofului, a esteticianului, a pedagogului etc., extinzîndu-se la întreaga operă a culturii. Este un concept nou în limbajul științific despre care nu s-a vorbit suficient în literatura de specialitate. Cel mult poate fi reținută discuția largă și autorizată a lui Nicolae Manolescu despre eminența personalității criticului : „Orice critic este, înainte de toate, un comentator de literatură, fiindcă la un anumit nivel critica este lectură și analiză. Marii critici sînt însă creatori : ei își inventează obiectul și, vorbind despre opere, vorbesc în fond despre ei înșiși. Critica este creație cînd relevă o personalitate. Pe cei mai mulți critici îi citim pentru justețea sau claritatea opiniilor lor, într-un cuvînt, pentru felul în care descoperă operele și le apreciază ; pe alții, puțini, îi citim pentru ei înșiși" [1]. Trecem peste limitarea actului critic la simpla lectură, propusă de autorul *Contradicției*. Să reținem, în schimb, că Maiorescu a reprezentat (și continuă încă) o autoritate în materie, nu numai literară, ci în orice domeniu în care este vorba de verificat valabilitatea unui concept.

Totodată, Maiorescu a fixat, prin titlu, o precisă dată calendaristică. Consecvent teoriei despre treptele de înălțare, anul junimist 1867 trebuia să însemne un început, un moment de referință. Cum spune și Nicolae Manolescu : „Sentimentul lui Maiorescu este că nu există înaintea lui nici un Maiorescu" [2]. Firește, este o formă retorică. Întemeietorii de „direcție" sînt, de regulă, personaliști, nihiliști. Așa s-a manifestat, de pildă, Mihail Kogălniceanu, deși a editat cronicile, deci a căutat raporturi cu predecesorii ; și Maiorescu, negînd, l-a cultivat pe V. Alecsandri, reprezentant al generației trecute, după cum nu a ezitat să includă poezia *Epigonii* în ediția de antume a lui Mihai Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

După 1867 Titu Maiorescu nu a mai redactat un studiu de asemenea amploare și importanță valorică. Ceea ce a scris ulterior pe aceeași temă ține de domeniul completărilor și al precizărilor : *(Asupra poeziei populare, Direcția nouă. Poezia ; Poeți și critici, Contraziceri ?,* rapoartele academice etc.). Și a dorit să rămînă totdeauna în evidență studiul din 1867, ca model și ca primă treaptă de înălțare.

Completările țineau de concepția criticistă a lui Titu Maiorescu. El intervenea numai cînd observa tendința de deteriorare a gustului public, sau cînd i se răstălmăceau ideile din *O cercetare critică*. A replicat atunci cînd a văzut că nu era înțeles conceptul de „înălțare impersonală" *(Contraziceri ?)*, cînd se făcea confuzie între facultățile de cunoaștere, *minte* și *inimă (Poeți și critici)*, cînd se punea la îndoială „direcția nouă" *(În chestia poeziei populare)*. Toate acestea își aveau punctul de plecare în studiul din 1867.

2. *DEFINIȚIA POEZIEI*. Lui Titu Maiorescu îi era familiară următoarea definiție a lui Schopenhauer, pe care a și tradus-o : „Poezia este arta de a pune fantezia în mișcare prin cuvinte, — iacă definiția cea mai simplă și mai exactă ce aș putea-o da." [3] Ca să privim paralel cele două variante ale transpunerii textului estetic al gînditorului german, reproducem și varianta mai nouă, a lui G. Tănăsescu : „Dacă ar fi să dau cea mai simplă și cea mai corectă definiție a poeziei, aș putea releva că ea este arta de a pune în mișcare imaginația noastră cu ajutorul cuvintelor." [4] Poezia ar fi deci un proces continuu. Ea s-ar produce prin „mijloace" (cuvîntul) între creator și cititor, nu ca rezultat al unui text determinat, în conformitate cu unele rigori metrice și ideatice. Cum vom vedea îndată, Titu Maiorescu a utilizat definiția schopenhaueriană în activitatea sa teoretică doar ca sugestie pentru partea tehnică a invenției.

Iată și definiția lui Titu Maiorescu : „Poezia cea adevărată nu este decît un simțămînt sau o pasiune, manifestate în formă estetică." [5]

Nu poate fi stabilită nici o legătură directă între cele două definiții : una se referă la cuvînt și sentiment,

Scanned with OKEN Scanner

cealaltă la pasiune. Pentru că este invocat adesea și numele lui Hegel în problema Maiorescu, amintim că autorul *Prelegerilor de estetică* privea poezia ca „arta vorbirii" care „unește în sine cele două extreme, adică artele plastice și muzica, pe un plan superior, în domeniul interiorității spirituale înseși. Deoarece, pe de o parte, în domeniul muzicii, poezia conține principiul perceperii de sine a interiorului ca interior — ceea ce lipsește arhitecturii, sculpturii și picturii — pe de altă parte, ea se desfășoară în cîmpul reprezentării, intuiției interioare și al sentimentului însuși ca o lume obiectivă care nu-i lipsește cu totul modului — determinat al sculpturii și al picturii și este capabilă să exprime mai complet decît oricare altă artă totalitatea unui eveniment, o succesiune și o variație de mișcări ale sufletului, de pasiuni, reprezentări și desfășurarea încheiată a unei acțiuni" [6].

Comparînd textele celor doi autori germani, Schopenhauer și Hegel, constatăm că Maiorescu înclină spre al doilea, mai puțin supraevaluarea poeziei în detrimentul celorlalte arte. Lucrurile par clare în acest sens. Numai după un an de la apariția studiului *O cercetare critică*... în „Convorbiri literare", Gr. H. Grandea formula și el o definiție într-un studiu de estetică publicat în „Albina Pindului", dezvăluind totodată sursa informației: „O definiție ce s-ar putea aplica la toată sfera poesiei și pe care o stoarcem din analizele lui Blaer ar fi aceasta: Poésia este limbajul pasiei și al imaginației cu scopul de a mișca și a place și prin aceste două efecte a instrui și a corige. Eacă după noi definiția adevăratei poesii" [7]. Ne întoarcem la retorică. Englezul H. Blair este unul dintre marii retoricieni ai secolului trecut, foarte apreciat de romanticii francezi, cu siguranță cunoscut și în Germania. Tratatul său, *Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres,* a fost tradus în 1845 la Editura Hachette, în două volume, cu o prezentare elogioasă de J-P. Quénot, la a treia ediție. În modesta *prefață a autorului* se afirmă printre altele : „Dacă nu sînt înfățișate ca o operă absolut originală, nu trebuie privite neapărat ca o compilație din operele altora" [8]. Nu există deci pretenția originalității. Ideile retorice erau bunuri comune ce puteau

Scanned with OKEN Scanner

circula neschimbate în timp și în spațiu. „Respectînd simplitatea stilului, convenabilă lectorilor și înainte de toate instrucției, autorul n-a căutat decît să fie clar“ [9].

Nu este sigur că Maiorescu și Grandea au pornit de la același izvor teoretic. Definiția poeziei se bazează în gîndirea junimistului pe un sistem mai general de informație, avînd ca suport nu numai retorica vremii. În afară de aceasta, Titu Maiorescu nu concepe definiția din perspectiva artizanului, ci a inspiratului. Spre deosebire de Schopenhauer și Hegel, care-și întemeiază definițiile pe funcția cuvîntului ca material primordial, Titu Maiorescu preferă năvala pasiunii, *abundanța* simțirii, a *pasiei* la Grandea. Nicăieri nu va proceda altfel. Dacă nu i-a lipsit informația retorică, cum am mai arătat, nu înseamnă că s-a lăsat vreodată dominat de ea în totalitate. Din contra, a selectat din retoricile tradiționale care puneau accent pe elementul pasiune. Ceea ce, în epocă, se afla în perfect acord cu principiile romantice. Acolo unde vedea calcul, meșteșug, imixtiunea raționalului, se opunea cu mare energie. Un exemplu îl constituie critica sa la adresa tratatelor de retorică importate de școlile germane din Franța, în care se făcea apologia clasicismului.

Aici se pot isca două obiecții destinate să-l minimalizeze pe criticul de la „Junimea“. Prima : a defini poezia într-o formulă rigidă nu produce o bună impresie. Modernii o consideră categorie deschisă. Pot fi sesizate elementele ei, cum a făcut-o Hegel în marele său capitol despre poezie din volumul al doilea din *Prelegeri de critică*. Nici Mihai Eminescu nu era încrezător în valabilitatea definițiilor : „Frumosul-esteticul abia se lasă definit. Definițiunile n-au succes. Cum nu se poate acoperi pe deplin un simțămînt în definiție, tot așa frumosul“ [10]. Criticul a riscat însă o definiție, în acord cu gîndirea cea mai înaltă a timpului, din motive didactice. Tratatele franceze de retorică, specializate în discutarea figurilor elocinței, a părților compoziției, a genurilor literare nu conteneau în a vorbi despre poezie. Dar trebuia rostită, cu autoritate, o definiție și în limba română. Ce este poezia am început să învățăm de la Maiorescu. Este adevărat că definiția a fost extrasă *a posteriori*,

Scanned with OKEN Scanner

după prezentarea aspectelor teoretice (distincții, delimitări etc. între poezie și retorică, între poezie și proză, între poezie și filozofie ori știință) și a ilustrărilor practice. Procedeul a fost utilizat și de G. Călinescu în cursul său universitar despre poezie. A doua : a pune poezia sub semnul „pasiei" pare o operațiune riscantă, învechită. Un lector al lui Benedetto Croce s-ar opune categoric. Ce reprezintă năvala sentimentului, „fierberea simțirii", „abundanța", decît materie amorfă, neorganizată, incompatibilă cu ideea de poezie, care presupune victoria spiritului, înseninare, *teoreză*. Poezia înseamnă un act uman de elevată conștiință, susține pe bună dreptate esteticianul italian ; „năvala pasiunii înseamnă haos sufletesc, sălbăticie. Nu poți pretinde conștiință estetică unui ins care vocalizează intens. Strigătul nu are nici o legătură cu poezia. Artiștilor li se cere „nu revărsarea violenței, ci, chiar în inima furtunii și a vîrtejului de patimi, acea *temperance* și acea smoothiness" [11].

Benedetto Croce nu a ezitat, ca modern, să formuleze și el o definiție a poeziei. Firește, cu mare prudență : „Poezia este limbajul în ființa lui genuină" (lucr. cit., p. 38). Am selectat-o intenționat din marea sa capodoperă pentru a se vedea cum se întoarce cu deplină seninătate spre direcția combătută. Croce mai spune, cu dispreț la adresa romanticilor : „În ceea ce privește pasiunile și interesele străine de poezie, singura soluție este de a încerca să le domolești sau de a aștepta să se domolească de la sine, pentru a crea seninătatea sufletească necesară ascultării poeziei" [12]. Ce înseamnă forța „genuină" a limbajului poeziei ? Dacă Benedetto Croce îi are în vedere, în această privință, pe Vico sau pe Herder, el nu-și poate permite să-i neglijeze pe romantici pentru simplul motiv că și ei pornesc tot de la starea genuină a cuvîntului. Sînt schimbate, ca în muzică, anumite portative. Dacă romanticii vorbesc despre preeminența sentimentului în poezie ca materie primă, Vico, mai vechi, transferă problema pe terenul genezei. Și, de fapt, nici nu este greu de realizat concordanța tematică. În cercetările de altădată se credea că prelogismul favorizează epoca de aur a poeziei. Rămîne de văzut dacă trebuie să ne referim la prelogismul de tip Lucien Lévy

Scanned with OKEN Scanner

Bruhl, deci istoriat, sau la cel de tip Young și Eliade, prin urmare etern contemporaneizat. Comparația dintre Maiorescu și Croce poate decide. Autorul italian se bazează pe principiul „teorezei", adică pe un proces de „domolire" a „abundanței" sentimentale, ceea ce ar semăna cu hegeliana obiectivare a subiectivității : „Conținutul operei de artă lirice nu poate fi desfășurarea unei acțiuni obiective cu legături bogat ramificate și formînd o întreagă lume, ci este subiectul individual, și tocmai de aceea caracterul singular al situației și al subiectelor, precum și felul în care sufletul se înfățișează într-un astfel de conținut pe sine conștiinței, cu judecata lui subiectivă, cu simțirea sa în general. Datorită acestui principiu al particularizării și al singularizării implicat în poezia lirică, conținutul poate fi extrem de variat și se poate referi la toate laturile vieții raționale, dar cu deosebire esențială că, în timp ce epopeea desfășoară în una și aceeași operă totalitatea spiritului poporului cu faptele și stările lui reale, conținutul mai determinat al poemului liric se mărginește la una dintre aceste laturi particulare sau, cel puțin, se poate ajunge la desfășurarea și la plenitudinea explicită pe care trebuie s-o aibă epopeea spre a-și îndeplini sarcina" [13]. Sau în alt loc : „Desigur, interiorul se exteriorizează, dar el nu vrea să-și găsească existența sa reală în natura sensibilă a tonului, deși acesta are un caracter mai ideal, existența reală pe care el o caută exclusiv în sine însuși pentru a exprima conținutul spiritului așa cum se află el în interiorul imaginației ca imaginație" (Hegel, lucr. cit., II, p. at. 362).

Munca spiritului întru autoperfecționare și regăsirea de sine ar fi pentru Hegel un argument în favoarea ideii de organizare a stărilor afective, înțelese ca fundament al artelor. Aceasta este problema și pentru Maiorescu și pentru Croce : sentimentalitatea reprezintă doar materia primă din care urmează să se constituie poezia. Dacă autorul italian punea accent pe ideea de teoreză, Maiorescu transfera răspunderea asupra artistului. Căci orice produs artistic înseamnă un proces de sensibilizare, iar acest lucru ține numai de înzestrarea artistului și de capacitatea noastră de receptare. Partea a doua a fiecărui

Scanned with OKEN Scanner

compartiment din *O cercetare critică* este consacrată „mijloacelor" folosite în realizarea frumosului, potrivit principiului că „poetul nu are să reproducă realitatea crudă". Întreaga demonstrație retorică pe care o face Titu Maiorescu privind utilizarea formelor de limbaj este destinată să arate în ce măsură năvala simțirii, care este expresia singularului la origine, poate căpăta expresie cu semnificație general umană. Criticul impune poeților mai multe reguli ce trebuie respectate în tehnica poeziei. Astfel *O cercetare critică* nu înseamnă numai un examen al poeziei, ci și al creatorilor. „Cu drept cuvînt s-a zis licență poetică, ni se spune într-un aforism, și nu licența poetului. Numai cea dintîi este iertată".

3. *FACLA ÎNTOARSĂ*. Interesante ni se par nu contradicțiile, ci unele confluențe Maiorescu-Croce. Faptul pare ciudat, însă paralelismul textelor ne obligă la această constatare. Să citățm : „Pentru a reda impresia pe care o poezie o lasă despre sine în sufletе, pe buze s-a ivit spontan cuvîntul *melancolie ;* și, într-adevăr, împăcarea contrariilor, în lupta cărora, și laolaltă au durerea, aduce nu știu ce voluptoasă, lină căldură, desprinderea de pămînteasca brazdă care ne înrăiește, dar care este totuși pămîntul unde ne bucurăm, suferim și visăm — această înălțare a poeziei la ceruri este totodată o privire în urmă care, fără regrete, cuprinde totuși o fărîmă de regret. Poezia a fost așezată alături de dragoste ca o soră a ei, a fost unită cu dragostea și topită cu ea într-o creatură unică, ce ține și de una, și de cealaltă. Dar dacă realitatea se consumă toată în pasiunea dragostei, poezia este mai degrabă asfințitul ei : asfințitul dragostei în eutanasia amintirii. Un văl de întristare pare să umbrească Frumusețea ; dar nu e un văl, ci însuși chipul Frumuseții" [14]. Care este „chipul frumuseții" (și al poeziei, adăugăm noi în spirit maiorescian) aflăm tot de la autorul italian. „Dacă expresia poetică nu s-ar mai reîntoarce pe buzele nici unui om de pe lume, ea ar trăi, întocmai lămpii solitare despre care vorbea Mörike și care atîrna de un lanț subțire într-o fostă încăpere de plăceri, acum părăsită ; pe cupa ei

Scanned with OKEN Scanner

albă, împodobită cu frunze de acant, o ceată veselă de copii se prindea în dans ; nici un ochi nu mai privea acea formă grațioasă și totuși ea strălucea de frumusețe, se bucura de sine în ea însăși. Cîte poezii frumoase nu au rămas astfel, vreme de veacuri, nerecitate de oameni ! Cîte nu rămîn astfel și astăzi ! Cîte nu se vor mai întoarce poate niciodată la lumină de pe tărîmul umbrelor ; multe sentimente nobile, gînduri puternice și avînturi generoase, care se ivesc în noi fără să știm cum, vin de la ele. Vin de la acele făpturi ideale, al căror chip nu îl revedim întotdeauna, aduse pe lume de fantezia poeților, de mințile filosofilor, de sufletele purtătoare ale binelui : fiice nemuritoare ale unor muritori“ [15]. Vibrantă pagină, demnă de un mare gînditor. Dar să fie „făptuirile ideale“ prototipurile platoniciene la care se referă însuși Maiorescu ? „Împăcarea contrariilor“ nu înseamnă oare transformarea hegeliană a subiectului în obiect ? În orice caz, „fărîma de regret“ ne-o dezvăluie parțial și Titu Maiorescu : „Era într-o seară lină de Mai din anul 1871 ; dar în salonul unde se adunase atîta mulțime de oameni, nu se observa frumusețea naturii renăscute : pasiunile politice erau la ordinea zilei și cu mai mare încordare se agitau întrebările momentului. În fundul acestei săli, atinsă încă de razele luminilor, se înălța pe un piedestal închis o marmoră albă, frumoasă imitare a unei statui antice ; și pe cînd toți oamenii erau cuprinși de discuțiile lor politice, în mijlocul cuvintelor aprinse, a gesturilor vii și a emoțiunii tuturor, în confuzia acestei mișcări țintite spre un singur punct din viața reală, punct trecător, de o importanță peste măsură în prezent, de o nulitate fără măsură în viitor : statuia albă, în surîsul ei blînd, sta senină deasupra haosului, forma ei trecea neatinsă peste valurile timpului ; păstrată în trecut, sigură de viitor, ea își purta înaintea noastră cu o liniște supranaturală viața-i eternă“ [16].

Și încă un fragment maiorescian foarte înrudit cu cel al lui Croce : „Arta e senină, trebuie să rămînă senină, chiar cînd exprimă disperarea; și o disperare ce nu se poate deslipi de cugetări așa de întunecate, e semnul unei mari nefericiri private, dar nu ocazia unei concepții poetice. Să nu uităm antichitatea binecuvîntată ! Moartea, care după simțul corupt al simbolizării creștine se înfățișează

de moderni sub forma unui schelet hidos, era în fantazia greacă și romană un geniu frumos cu facla întoarsă".

Metafora *faclei întoarse*, înțeleasă ca moarte surîzîndă era un topoi al romanticilor. Din păcate s-a pierdut din inventarul modern al științei această rarisimă idee. A privi frumusețea ca moarte învinsă și totuși triumfătoare este o temă complexă ce ține de eternitatea fenomenului estetic, adică de umanitatea lui. Pentru că actul creator este prin definiție o chestiune atitudinală, nu trebuie raportat decît la gîndire și la existență. Or existența ne depășește pe noi ca indivizi ; ne lipsește instrumentarul aprecierilor matematice. În schimb, apelăm la metafore ; noțiunile mor prea repede. E o contradicție în problema limbajului. Universalitatea noțiunilor este o poveste clasicistă. Cu cît sînt mai *clare* și *distincte*, cu atît trezesc spiritul contestatar. Uzajul cuvîntului se produce nu numai prin circuit, dar și prin pretențiile noastre asupra lui, transformîndu-l din natură în cultură.

Forma sensibilă are însă un caracter mai degajat. De aceea poeții s-au înțeles totdeauna între ei și s-au iubit. Ca alter ego al limbajului, ea își propune o mare varietate de convenții. Exemplificarea lui Titu Maiorescu susține teza universalității frumuseții, cum a gîndit-o și Benedetto Croce. Totodată ea poate fi invocată în scopul tratării poeziei politice, a înălțării impersonale, a moralității în artă. De aceea sîntem obligați să distingem caracterul „închis" al noțiunii de acela „deschis" al metaforei. Titu Maiorescu s-a întîlnit cu Benedetto Croce, simplă întîmplare, nu pe calea înțelegerilor convenționale, ci a suscitării spiritului. *Abundanță, pasie, teoreză*, iată termeni de dicționar. Ei fac parte din cultură, adică aparțin metalimbajului. Greșeala ar fi să confundăm sferele, să tratăm domeniul naturii (sensibilitatea) cu termenii culturii (noțiunile).

4. *TEHNICA POEZIEI*. Dacă *O cercetare critică...* ridică probleme fundamentale de estetică : aplicarea frumosului la poezie, raporturile dintre arte, utilitatea formelor sensibile în conduita umană etc., o mare parte a studiului (ca și textele corelate : *Asupra poeziei populare, Direcția nouă. Poezia, Poeți și critici*), este consacrată teh-

Scanned with OKEN Scanner

nicii poeziei. Maiorescu era un om complet ca gînditor, împlinindu-se armonios sub raport teoretic și aplicativ. După ce a formulat o definiție a poeziei fundamentată pe tema frumosului, a înțeles că poezia trebuie și explicată în elementele ei particulare. Se obișnuia în literatura germană, cea orientată spre retorică, de tip Vischer. Definiția are valoare generală, *comentabilă,* nu determină o direcție precisă. Pe Titu Maiorescu îl interesa însă *direcția* și aplicația. De aceea a insistat asupra cazului concret pe care îl reprezenta atunci poezia română. L-a ajutat aici nu numai spiritul său caustic, așa cum s-a spus prea adesea, ci și gîndirea sa filozofică : a susține că definiția poate încadra particularul înseamnă fie hegeliana idee a intruziunii generalului în datum, fie europenizarea culturii române, adică întoarcerea particularului către universalitatea sa.

a) *Cuvîntul-vehicul.* S-a constatat că o preocupare importantă a lui Titu Maiorescu a fost să arate locul cuvîntului în poezie. „Căci cuvintele auzite nu sunt material, ci numai organ de comunicare. Cine aude silabele unei poezii sanscrite fără a înțelege limba sanscrită, deși poate primi o idee vagă de ritmul și eufonia cuvintelor, totuși nu are impresia proprie a lucrării de artă, nici partea ei sensibilă, nici cea ideală, fiindcă sonul literelor nu are să ne impresioneze ca ton muzical, ci mai întîi de toate ca mijloc de a deștepta imaginile și noțiunile corespunzătoare cuvintelor, și unde această deșteptare lipsește, lisește posibilitatea percepțiunii unei poezii".

Teoria *cuvîntului-vehicul* era foarte cunoscută în literatura vremii. Hegel scrie : „Dar dacă subiectivitatea interioară este adevăratul izvor al liricii, trebuie să i se acorde acesteia și dreptul de a se limita la exprimarea dispozițiilor sufletești pur interioare, a reflexiilor interioare etc., fără ca el să se desfășoare ca situație concretă. Sub acest raport, chiar și de tot golul tra-la-la, cîntecul și trilurile cîntate așa, numai de dragul de a cînta, apar ca satisfacerea autentic lirică a sufletului, pentru care cuvintele devin mai mult sau mai puțin simple vehicule indiferente, servind la exprimarea lucrurilor și a durerilor și făcînd apel, ca compensație, îndată și la ajutorul muzicii" [17]. Am văzut că și Arthur Schopenhauer pune la

Scanned with OKEN Scanner

baza definiției poeziei noțiunea de *cuvînt* ca agent al imaginației. Estetica generală și-a însușit adesea această teorie privind materia și geneza artei. Vico a susținut ideea privind deteriorarea cuvîntului prin uzaj ; poezia trebuie să aducă materia sa la starea originară a sensibilizării. Aici estetica s-a întîlnit cu retorica. În aceeași lucrare a lui H. Blair citim : „Limbajul a devenit vehicolul potrivit căruia mișcările sufletești cele mai delicate și subtile sînt transmise, sau, dacă pot să mă exprim astfel, sînt transferate asupra altui suflet“ [18]. Th. Ribot, este de părere că transferul sentimentului „poate fi produs prin asemănare : dacă o stare intelectuală a fost însoțită de un sentiment viu, o stare înrudită sau analoagă tinde să suscite același sentiment.“ [19] Ne aflăm la nivelul cel mai de jos al producerii limbajului, nivelul predispozițiilor. Titu Maiorescu a speculat ideea, menținîndu-se la înțelegerea strictă a vremii privind *cuvîntul-vehicul*. El arăta și în acest context, întru întîmpinarea lui Croce, că poezia este sentimentalitatea mediată și prelucrată, nu simplă *pasie* sau *abundanță*, că se constituie pe mai multe trepte în materialitatea și interioritatea sa, pînă să devină expresie pură, general-umană.

Prima treaptă a cuvîntului-vehicul se configurează la nivelul psihologicului, acolo unde stările intelective, rațiunea și sentimentalitatea se întîlnesc. Acestea sînt unite în aprioritatea lor prin așa-zisa *predispoziție*, unică facultate spirituală, direcțională pentru orice act creator. Mihai Eminescu nu era străin de această idee. Citim într-una din însemnările sale : „În simțirea nemijlocită zace deja unitatea. Ce-i fantasia — special fantasia creatoare ? Ea este o putere formatoare cu privire la idei. Ea devine practică. Ea lucrează cu simțiri, pasiuni, închipuiri. Aici o putere mare de fantasie, fără mari puteri stimulatoare, care nu sînt închipuiri, căci aceste sînt secundarii. Închipuiri și idei nu există în fundul sufletului nostru de-a gata (...). Este un mecanism intern, fără idei. Acest colț întunecos nu-i idee, nu-i închipuire (percepțiune). Sunt în ființa noastră predispozițiune, care nasc idei. Cînd se trezește cineva are simțămîntul existenței curate. Închipuirile se nasc. Acele puteri stimulatorii nu sînt însă percepțiuni. În predispoziție sunt, însă nu altfel“ [20].

Scanned with OKEN Scanner

A doua treaptă o constituie *cuvîntul-vehicul* ca materie lexicală formalizată. Caracterul lui convențional nu mai poate fi pus la îndoială. Așa a gîndit Titu Maiorescu. Dar cuvîntul, ca să-i respectăm ideile, trebuie considerat materie primă pentru poezie. Ceea ce nu exclude meșteșugul artizanal. Criticul junimist a preferat distincții severe, punînd accent pe funcția sentimentului și a imaginației, nu fără folos pentru gîndirea modernă. Imaginația reprezintă un fenomen difuz, solicitînd deopotrivă interesul creatorului ca și al lectorului. Numai prin colaborarea lor poezia se poate constitui ca act, ca formă frumoasă și înșelătoare. Nu s-a insistat suficient asupra treptei a doua. Dacă Titu Maiorescu ar fi făcut-o la timpul său, s-ar fi ajuns mai devreme cu aproximativ un secol la teoria lui Nicolai Hartmann despre treptele *dindărăt*, privind contemplarea operei de artă. Căci poezia nu este doar o *stare*, ci un proces. Ea trebuie înțeleasă ca formă constituită în idealitate, nu doar ca „abundanță" sau ca materialitate a cuvîntului.

Tema *cuvîntului-vehicul* a căpătat o mare dezvoltare printre neohegelieni. Ca să ne referim doar la bibliografia românească, îl putem cita, printre alții, pe P. Cerna, care, în teza de doctorat din 1913, se dovedește a fi adeptul lui Volkelt. În dizertația sa poetul român a introdus următoarea teorie privind *cuvîntul-vehicul* (autorul *Liricii de idei* a încercat o formulare personală, fără a leza susceptibilitatea marelui său îndrumător care a fost Titu Maiorescu) : „Nu poate fi însă accentuat îndeajuns faptul că și limba își are în poezie funcția și farmecul propriu. Despre limbă ca vehicul se poate cel mult vorbi în știință sau în alte domenii ce-i sînt înrudite. Dar deîndată ce cuvîntul începe să acționeze ca atare, de îndată ce se revarsă din el farmec și dispoziții sufletești deosebite care înconjoară aidoma unei atmosfere fine, delicate, înțelesul propriu-zis al unui întreg, cu aceasta am și trecut dincolo de frontierele limbajului prozei, în domeniul poeziei" (Panait Cerna, *Lirica de idei*, București, Editura Univers, 1974, p. 21). Cerna restrînge funcția vehiculatorie a cuvîntului la limbajele nepoetice. În schimb relevă corelația *cuvînt, sens* și *lucru* : „Unul îl cheamă imediat, nemijlocit pe celălalt. Nici unul nu poate exista nu-

Scanned with OKEN Scanner

mai pentru sine. Astfel, nu mai putem spune că cuvîntul este un simplu semn, ci că este — cu putere exprimat — lucrul însuși. Într-o limbă care nu este străină, cuvîntul pare a fi o hieroglifă ce reclamă o interpretare (...). Dar de îndată ce, după o mai îndelungată întrebuințare, stăpînim limba, deîndată ce ea devine pentru noi expresie instinctivă a trăirii noastre lăuntrice e atinsă treapta supremă : nu numai că știm, ci *simțim* prin mijlocirea cuvîntului. Cuvîntul a devenit ceva activ, viu, și în această funcție acționează el în poezie. Printr-o selecție, modelare și combinare produse de simțire, poetul sporește puterea intuitivă a limbii și-i pregătește, astfel, celui care gustă poezia, transpunerea efectivă în obiect" (loc. cit., p. 22). Cuvîntul are deci și o funcție intropatetică, nu numai de a deștepta imagini sensibile în fantezia noastră.

Nu intenționăm să dezvoltăm partea bibliografică a problemei. Se cuvine, totuși, să citățm și părerea autorizată a unui contemporan, Nichita Stănescu. Pentru el tema *cuvîntului-vehicul* a fost o adevărată obsesie. „Poezia în esența ei nu ține de cuvinte. Esența poeziei nu trebuie mai întîi căutată în limbă... Limba pentru poezie nu este altceva decît un vehicol. Dar ea, poezia, se face simțită prin limbă, pentru că din toate părțile trupului vorbirea seamănă cel mai puțin cu rădăcina copacului" [21]. Sau : „De altfel cuvîntul scris are un mai pronunțat caracter de vehicol estetic decît cuvîntul vorbit" [22].

Nichita Stănescu vorbește „din experiență". Asta nu înseamnă că observațiile sale nu au valabilitate teoretică. Dar dacă l-am introdus în discuție este pentru a constata un fenomen de diacronie. Ne place să vorbim despre „modernitatea" lui Titu Maiorescu. Nu sîntem scutiți a constata diferențele specifice. Pentru marele junimist, cuvîntul reprezenta condiția materială a adevărului poetic. Pentru Nichita Stănescu putea fi o farsă ori un necuvînt sau o antielegie, creatoare de îngrijorare, nu de înseninare. Moartea din facla întoarsă și-a retras ființa surîzătoare ; frumosul nu mai înseamnă împăcare, ci zbucium existențial, unde liniștirea spiritului nu-și mai are vreo rațiune.

În concluzie, *cuvîntul vehicul* este o formulă retorică. Ea a fost preluată de Maiorescu de la teoreticienii vre-

Scanned with OKEN Scanner

mii, deopotrivă esteticieni și retoricieni. Tratatele lor, de obicei în franceză, circulau intens atît în Germania cît și în România secolului trecut. Din aceleași izvoare s-a inspirat și Th. Vischer, ca și reprezentanții Einfühlung-ului din direcția Volkelt-Cerna ; *cuvîntul-suport* reprezintă o variantă a *cuvîntului-vehicul* și poate fi întîlnit în studiile psihologilor de la începutul secolului. Pentru Georges Dumas el este un *suport* al ideii. Al pasiunii, pentru Th. Ribot : „Cuvîntul nu este decît o ocazie, un vehicol : fără acțiunea spiritului care-l suscită, nu s-ar produce nimic. De altfel este ceea ce a recunoscut recent chiar și Max Müller" (Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, „Felix Alcan", sixième édition, 1905, p. 101) ; *cuvîntul simbol* vine din bibliografia mitografilor (Vico, Schlegel). Max Müller avea să pornească de aici în teoria sa despre geneza limbajului și a miturilor. În *Logica*, Maiorescu privea noțiunea ca un echivalent fidel și abstract al lucrului, iar cuvîntul-imaginea infidelă a obiectului, datorită încărcăturii emoționale. De aceea poezia se naște din cuvînt-imagine, și nu direct din noțiune.

b) *Principiul poetic*. Vl. Streinu a relevat prima dată, cum se știe, afinitățile Maiorescu-Edgar Poë. În acest sens, P. Constantinescu îl citează favorabil pe colegul său de la „Kalende". Iată cum : „Maiorescu a întocmit în *Poezia română de la 1867* (citează din memorie, n.n.), un condensat tratat de estetică, cel dintîi în cultura română, aplicat cu deosebire la poezie ; nu interesează dacă ideile aparțin lui Hegel și Schopenhauer ; fiindcă ideologia maioresciană nu s-a desfășurat în pură abstracție, ci s-a coborît și la exemplificări la intuiție critică, pe baza unui vast material poetic, din literatura noastră și din cele străine.

Aș trimite mai curînd pe cititor la studiul foarte subtil și documentat al d-lui Vladimir Streinu despre *Edgar Poe și scriitorii români* („Revista Fundațiilor Regale", II, 6, 1 iulie 1935), în care ideile hegeliene și schopenhaueriene știute ca fiind împrumutate de Maiorescu, se completează cu revelatoare infiltrație din reflecțiile asupra esenței poeziei ale lui Poe, dovedind și în acest domeniu o actualitate tot atît de permanentă" [23].

Observația este exactă numai pînă la un punct. Și anume pînă la „modernitatea“ lui Maiorescu, pentru care pledează cu mare îndreptățire Mihai Drăgan. Este adevărat că scriitorul român îl citează favorabil pe poetul din Boston, într-o notă din subsolul lucrării *O cercetare critică*, dar nu avem nici un drept să credem că cercetările autorului american au reprezentat o sursă unică și hotărîtoare. Ideea circula prin Europa vremii. Primul impuls îl putem identifica la Alfred de Vigny, deci la un romantic. În al său *Poésies et Journal d'un poète* descoperim idei ce interesează discuția noastră. Nu vom face un inventar, dar să reținem celebra maximă : „Je me laissais dévorer par le vautour interior“ [24]. Cel puțin prima parte a *Jurnalului* cuprinde însemnări care reprezintă „embrioane“ de poezie. Ne oprim asupra acestei însemnări : „Julien commence un poème ; dans les intervalles, il dirige le monde et gagne des batailles.

Il donne le poème à l'un de ses amis, Libanius, en mourant.

Un vers lui coûte plus que le plan d'une bataille“ [25]. Și apoi : „Lorsqu'une idée neuve, juste, poétique, est tombée de je ne sais où dans mon âme, rien ne peut l'en arracher, elle y germe comme le grain dans une terre labourée sans cesse par l'imagination. En vain je parle, j'agis, j'écris, je pense même sur d'autres choses : je le sens pousser en moi, l'épi mûrit et s'élève, et bientôt, autant que je puis un pain salutaire“ [26]. Sintagma „le sens pousser en mois“ ne asigură că nu este vorba numai de o simplă mișcare pasională, ci de însăși configurarea formei poetice, ca una dintre treptele împlinirii limbajului sensibil.

Însă tonul hotărîtor în problema „principiului poetic“ l-a dat Richard Wagner. Nu intrăm în amănunte. O vom face într-un capitol special. Deocamdată putem avansa ideea wagneriană privind geneza lui Lohengrin. El o formulează în franceză, în lucrarea de memorialistică *Ma vie*, pentru a arăta, cu generozitatea-i romantică proprie, că nu poartă pică celor care s-au opus lui *Tannhäusser*. Ni se spune că *Lohengrin* i-a apărut dintr-odată echipat, ca Athena. Predispoziția subiectuală l-a luat prin surprindere. Se afla în baie, fatalitate pentru marii creatori, de unde a sărit inspirat de nebunie creatoare, ca să-și fixeze

Scanned with OKEN Scanner

la pian primele impresii. Nu venise începutul, primul fragment, ci unul la întîmplare, din actul al treilea. Amănuntul e absolut plauzibil sub raportul psihologiei creației. Cum situații asemănătoare sînt relatate de mai mulți autori, trebuie luate în considerare cu toată seriozitatea. Edgar Poe ne spune să poemul *Corbul* a fost creat sub semnul sumbru al negației. Că a fost cuprins de predispoziția lui Thanatos care i-a transmis semnale muzicale de natură elegiacă. Acestor semnale a dorit să le găsească forme și corespondențe literare. Aceeași „predispoziție" cu sonorizări muzicale simboliste ar fi dictat dimensiunea scrierii, numărul de strofe, simbolurile lexicale, ritmica gîndirii generale. Titu Maiorescu îl citează pe poetul american dintr-un izvor francez *(Histoires grotesques et extraordinaires* (Baudelaire), cu care prilej ni se vorbește tot despre *abundanța simțirii.* Paralelismul Poe-Maiorescu este evident, dar, repetăm, teza „principiului poetic" circula în epocă. Poezia are „cu necesitate un punct de culminare, în care toate celelalte expresiuni erau numai elemente pregătitoare, oarecum trepte de înălțare ; și desigur strofa, în care culminează poezia, este cea dintîi, care s-a înfățișat în fantasia poetului în momentul conceptului și pentru răsărirea căreia poetul a compus pe celelalte ; ea este esența, este fapta poeziei și totodată măsura pentru efectul ce-l produce ; de la ea atîrnă lungimea și scurtimea lucrării, de la ea și tonul în care este concepută : atîtea strofe și acea culoare trebuie să aibă o poezie, cîte și care se cer pentru ca strofa culminantă să ne facă impresia cea mai mare". Strofa culminantă reprezintă pentru critic un reper întru identificarea modului în care se armonizează părțile poeziei. Ea indică în același timp măsura încărcăturii emoționale a totului. Nu este un brouillon ca la Vigny, ci un impuls hotărîtor, creator de ordine poetică în maniera Poe-Wagner.

c) *In rhetorica veritas.* În partea aplicativă a fiecăreia dintre cele două părți fundamentale din *O cercetare critică* („condiția materială" și „condiția ideală") Maiorescu a solicitat elemente de teorie literară și de retorică. O analiză a problematicii limbajului ca expresie lingvistică și ca formă sensibilă au realizat George Mirea *(Junimea, Implicații lingvistice,* Iași, 1983) și Eugen Todoran, în lu-

Scanned with OKEN Scanner

crarea de mai multe ori citată. Nu ne rămîne decît să ne oprim asupra unor aspecte particulare, ca acuzația de plagiat după Th. Vischer, formulată vehement de Aron Densusianu. Firește, ea nu poate fi acceptată. Eroarea fostului profesor de latină de la Universitatea din Iași constă în neglijarea voită a următorului fapt : Logica, Gramatica și Retorica erau domenii destinate să disciplineze știința vorbirii. Gîndirea formală, în care se încadrau cele trei discipline, folosește exemple unice, general acceptate. Spre exemplu, metafora leului-Achile a fost folosită prima dată de Aristotel. Retoricile au preluat-o (apare și la Tudor Vianu) și nimeni nu a văzut aici vreo imitație, ci continuitatea unei gîndiri logice. Așa se explică de ce criticul junimist nu a răspuns acuzațiilor ce i s-au adus.

Mai relevăm că teoria formelor sensibile cu aplicație la fenomenul românesc este o construcție tipic maioresciană, concepută pe linia „consecințelor sociale". Autorul a găsit la noi realități iritante : problema poeziei politice, a formelor fără fond, a demagogiei literare. Recomandarea normelor (în dicția lui Herbert, Hegel și Vischer și a retoricienilor în general) era destinată să încheie marea serie de principii privind tehnica poeziei.

5. *PARADOXUL IDEE-PASIUNE.* Dacă prima parte a studiului *O cercetare critică* a iscat discuții pe tema originalității, a doua, „condiția ideală", a fost suspectată de confuzie. Liviu Rusu afirma că asocierea pe care o face criticul de la „Junimea" între idee-sentiment-pasiune nu poate fi acceptată. A substitui conceptului de idee pasiunea devenită obiect poetic și substanță a poeziei nu înseamnă altceva decît o regretabilă eroare de logică la logicianul Maiorescu.[27] Discuția se desfășura într-un context polemic, profesorul clujean dorind să demonstreze împotriva lui S. Ghiță că Titu Maiorescu nu a avut o pregătire filozofică și estetică de nivel academic. Din contra, amatorismul l-ar fi caracterizat în anii studenției, dovadă eșecul privind obținerea celui de al doilea doctorat. Identificarea ideii cu pasiunea constituie un argument convingător pentru Liviu Rusu, privind superficialitatea pregătirii de specialitate a criticului, mai ales că junimistul separase în prima parte a studiului facultățile spiritului :

minte/inimă. De altfel, înaintea lui Liviu Rusu, aceeași constatare limitativă o făcuse Tudor Vianu în *Arta și frumosul* din 1931. Ulterior, Mircea Florian, în *Începuturile filosofice ale lui Titu Maiorescu*. Nici unul dintre ei nu s-a angajat într-o discuție mai largă, de natură psiho-filosofică și estetică. Și Licu Pop era de părere că în partea a doua a studiului *O cercetare critică* poezia apare ca „Idee gîndită metafizic, platonician — deși o identifica cu sentimentul, pasiunea" (lucr. cit., p. 43).

Printre cei care au luat atitudine în favoarea criticului de la „Junimea", cu argumente de bun simț, a fost și Mihai Drăgan, care scria în 1978 : „Această constatare, izvorîtă din presupusa confuzie săvîrșită de Maiorescu între idee și sentiment, nu poate fi acceptată prea ușor mai întîi dintr-un motiv ce ține de structura însăși a personalității îndrumătorului junimist. Adică nu este de conceput o contradicție așa de mare în același studiu scris de un spirit supravegheat de flacăra logicii impecabile" (*Lecturi posibile* p. 39).

Iată pasajul maiorescian la care se face referință : „ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțămînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărîmul științific, fie în teorie fie în aplicare practică" [28]. Și mai departe, dovadă că autorul nu a formulat această „propoziție limitativă", cum singur spune, în mod incidental : „Recapitulînd rezultatul dobîndit din cercetarea teoretică de pîn'acum, afirmăm din nou adevărul, cu care am început : ideea sau obiectul poeziei nu poate fi decît un simțămînt sau o pasiune. Și precum am făcut în partea I așa vom arăta și în această parte, că însușirile esențiale ale poeziilor celor frumoase în privința ideilor lor se explică numai pe baza acestui adevăr" [29].

În realitate, asocierea *idee-pasiune* face parte din seria acelor adevăruri paradoxale, de tipul „înălțare impersonală" ori „nobilă inutilitate" care au iscat numeroase controverse. La o cercetare mai atentă, transferul ideii în sentiment și apoi în pasiune se justifică sub raportul psihologiei în general și al psihologiei creației în special. Ne bazăm pe următoarele categorii de argumente :

O primă categorie vine din domeniul retoricii. Cu alte cuvinte, din nou această disciplină poate dezvălui geneza unor idei estetice maioresciene. Pierre Fontanier formulează următoarea definiție a *ideii*, în *Figurile limbajului*, un tratat clasicist, foarte apreciat în epocă (datează din 1828 și a fost imediat adoptat de universitățile franceze) tocmai pentru noutatea și rigurozitatea disocierilor : „Cuvîntul *idee* (din grecescul *eidos* = a vedea înseamnă același lucru cu *imaginea* în raport cu lucrurile văzute de spirit ; iar relativ la spiritul care vede, același lucru cu percepția“ [30].

Asocierea ideii cu imaginea poate fi considerată o operație specială a rațiunii, sentimentalitatea fiind exclusă. Dacă ideea abstractă are nevoie de noțiuni ca să se afirme, înseamnă că domeniul ei este de sine stătător, și genezic, și în mișcarea ei către finitate. Dar distincția dintre noțiune și idee o realizează însuși Schopenhauer, într-un text tradus tocmai de Titu Maiorescu : „Ideea este unitatea frîntă și prefăcută în mulțime prin formele timpului și spațiului în aprehensiunea noastră intuitivă : din contra, *noțiunea* este unitatea restabilită din mulțime prin abstracția noțiunii noastre : ea se poate numi *unitas post rem* iar aceea *unitas ante rem*. În fine deosebirea între noțiune și idee se mai poate arăta prin comparație, ca noțiunea unui vas fără viață organică, unde ceea ce s-a pus înlăuntru, stă în adevăr lîngă olaltă, de unde nu se poate scoate mai mult (prin judecăți analitice) decît s-a pus înlăuntru (prin reflecție sintetică) ; pe cînd din contră, *ideea* dezvoltă în acela care a perceput-o, reprezentări nouă în privința noțiunii corespondente, semănînd unui organism viu crescînd, înzestrat cu putere productivă care scoate la lumină ceea ce nu era mecanicește așezat în el“ [31]. Și mai departe : „Din cele zise rezultă că noțiunea, oricît este de folositoare pentru viața practică și de trebuincioasă și de roditoare pentru știință, rămîne pentru artă totdeauna neroditoare. Din contră, ideea percepută este adevăratul și unicul izvor al tuturor operelor proprii de artă.

În originalitatea ei puternică ea se percepe numai din însăși viață, din natură, din lume și numai de adevăratul geniu sau de cel pentru moment inspirat pînă la geniali-

tate. Numai din o asemenea concepție imediată se nasc adevăratele lucrări, care poartă în ele viață nemuritoare. Tocmai fiindcă ideea este și rămîne intuitivă, artistul nu are *in abstract* conștiința despre intenția și direcția opului său“ [32]. Ideea „frîntă“, intuitivizată devine un instrument al artistului, ca și pasiunea.

„A vedea“ ideile este specific vechilor greci. În marele său dialog, *Cratylos*, scris în anii maturității, Platon susținea că orice nume de ființă sau de lucru, aparținînd oamenilor sau nemuritorilor, se înfățișează sub două aspecte : unul fizic ce poate fi privit ca formă accidentală, efemeră, celălalt metafizic, contemplabil cu ochiul minții, organul spiritual al receptării. În această ipostază esențializată numele conceptualizează valori aparent eterogene ce țin de tripticul axiologic fundamental : Adevăr — Bine — Frumos. Aici, în interiorul tripticului, sălășluiește ideea pe care o vede ochiul lui Platon și care este prin definiție frumoasă și adevărată în eternitatea ei. În acest scop se desfășoară și dialogul *Lysis* consacrat prieteniei și comentat astfel de Constantin Noica : „Iată-l acum pe Lysis stînd, printre alți tineri, să privească jocurile din palestră — și deosebindu-se totuși de ei. Dintr-o privire Socrate, care intră în palestră împreună cu ceilalți, învăluie ființa tînărului și simte că acesta are și *cealaltă* frumusețe. Așa, frumos și ales, cum îi apare tînărul de la prima vedere, înțelegi că pînă și *Kalokagethia* era văzută, la greci ; că ea nu cerea o cunoaștere specială a moralului, ci apărea ca o înzestrare evidentă a ochiului, ca tot ce era valabil la ei“ [33]. În Kalokagathia valorile înfrățite devin egale și transferabile. După modelul ei s-a produs și înrudirea idee-pasiune în gîndirea retoricienilor.

Specialiștii în filologie clasică afirmă adesea că pentru a-i înțelege pe cei vechi nu este suficientă cercetarea textelor, cunoașterea acestora pe toate fețele, ci aprofundarea modului lor de gîndire care diferă în multe privințe de cel european. Spre exemplu, unul și același cuvînt poate avea nu numai sensuri multiple, fapt obișnuit în toate limbile pămîntului, ci și contradictorii, ceea ce europeanul receptează mai greu. Oximoronul a făcut carieră literară abia în epoca modernă. Teza despre fru-

musețea ideii nude și austere era familiară în vechea Eladă. Cînd, mai tîrziu, s-a făcut distincție între frumusețea ideii abstracte ca domeniu al speculațiilor metafizice și frumusețea sensibilă ca domeniu al artei s-a procedat la europenizarea amintitei teze antice.

Să ne conducem după sfatul clasiciștilor și în problema gîndirii retorice, din timpuri mai vechi ori mai noi. Căci și retorica tratează unele probleme ale textului rămase obscure în anumite privințe și aceasta pentru că autorii de tratate din toate timpurile au rămas fideli, pînă la dogmă adesea, izvoarelor originare, genezice, adică textelor grecești și latine. Dacă retoricienii continuau să vadă la 1900 în Homer, Vergiliu și Corneille modele literare pentru toate epocile, ei conservau totodată și sensurile străvechi ale termenilor tehnici destinați să explice valoarea acelor texte. De aceea Pierre Fontanier distinge mai multe tipuri de idei : una concretă („ceea ce face un non-sens"), alta abstractă și, în sfîrșit, una morală. Astfel : „orice idee concretă indică, în obiectul ideii complexe, o acțiune sau o pasiune ; ea indică spun, că acest obiect este subiect, agent sau element pasiv în raport cu un lucru sau altul ; că el este, de exemplu, dulce, ușor, greu și liniștit ; sau rostogolind, ciocănind, împingînd, conducînd; sau rostogolit, ciocănit, împins, condus etc."[34]. Iată cum a pătruns ideea în lumea moralei. Încet, dar sigur, pe calea deschisă a logicii înseși. La Maiorescu traiectul este mult mai ferm și mai rapid. Aici trebuie să vedem și o notă personală, originală. Încă din perioada berlineză, cînd începea să se îndepărteze de Herbart, așeza psihologia imediat după metafizică, spre deosebire de autorul german care prefera morala. În felul acesta ideea îi apărea bifrons : cu o față austeră și alta sentimentalizată. Pe aceasta din urmă își întemeia întreaga sa teorie despre *relație*, din teza de doctorat și din alte studii filozofice din perioada berlineză.

Dar Fontanier nu este singurul dintre retoricieni care i-a permis ideii să se compare cu stările afective. Un contemporan al acestuia, Hugh Blair scrie : „Rămîne să menționăm un gen particular de sublim pe care l-am putea numi sublim sentimental sau moral. El izvorăște din

exercitarea facultăților noastre intelectuale, în propriile noastre afecțiuni sau în acțiunile semenilor noștri“ [35]. Cu alte cuvinte, sublimul izvorăște deopotrivă din intelect ca și din sentiment, ambele facultăți concurînd la producerea lui. De aceea se și spune că sublimul este o categorie impură. Firește, aceasta ne amintește de una dintre tezele kantiene despre sublim, potrivit căreia *ideea înaltă* se află în subiectivitatea noastră. Profesorul din Königsberg se inspira, cum știm, din celebra carte luministă a lui Edmund Burke : *Despre sublim și frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor* și, chiar dacă nu ne-o spune, din *Tratatul despre sublim* al unui autor necunoscut (Longinus) din Antichitatea greacă tîrzie. Dacă Retorica de la Longinus la Fontanier, a sprijinit atît de intens dezvoltarea unor teme, pe o distanță de aproape două milenii, care s-au integrat cu timpul domeniului esteticii, înseamnă că nu trebuie să tratăm separat cele două discipline. Iată, de pildă, ce se spune în *Tratatul despre sublim* în legătură cu problema corelației idee-pasiune : „Fiindcă cinci sunt, cum s-ar spune, izvoarele cele mai îmbelșugate ale sublimului, toate aceste cinci feluri avînd ca temelie comună darul firesc de a vorbi fără de care nici unul din ele nu poate exista ; cel dintîi și cel mai de seamă este fericita îndrăzneală în idei, după cum am arătat și în cărțile privitoare la Xenofon ; al doilea este pasiunea năvălnică și însuflețită.

Aceste două izvoare ale sublimului sînt în cea mai mare parte aplecări firești, celelalte însă se capătă și cu ajutorul artei și anume formarea de figuri, care sînt, pare-se, de două feluri, de cugetare și de cuvinte, apoi expresia nobilă, care constă din alegerea cuvintelor și fraza deosebit de îngrijită ; a cincea cauză a sublimului și care le cuprinde pe toate cele de mai înainte, este așezarea și legarea cuvintelor după demnitatea și măreția lor“ [36]. Prin urmare, primele două izvoare ale sublimului, „fericita îndrăzneală în idei“ și „pasiunea năvalnică“ privite ca „aplecări firești“ au o origine comună, subiectivitatea creatorului, celelalte putînd fi însușite pe calea meșteșugului și a exercițiului intelectual. Este de la sine înțeles că încă din aprioritatea lor, adică din stadiul de primum movens, ideea și senzația devin consubstanțiale.

Ele își modifică poziția și accentul în timpul actului creator : domină ideea, pînă la autonomie deplină, dacă autorul face știință ; domină sensibilitatea cînd gîndește în imagini.

Nu-i rămînea lui Maiorescu decît să se conformeze acestei duble tradiții ilustrată de Retorică și de Estetică. Ceea ce i se poate reproșa, tot la o înțelegere fugară, este ciudata eliminare a sublimului din studiul său despre poezie. Faptul ni se lămurește dacă facem apel la cercetările sale referitoare la alte arte, de pildă la muzică. Cînd vorbește despre Wagner, el susține că opera acestuia este sublimă și modernă, cu alte cuvinte, nouă și accidentală, limitată în timp. În schimb muzica lui Beethoven i se pare frumoasă și eternă. Corelația frumos-etern, sublim-modern a constituit pentru critic un reper în gîndirea estetică. Dacă în ceea ce îl privește pe Eminescu nu a folosit niciodată cuvîntul sublim, înseamnă că l-a considerat „etern", asemenea lui Dante, Shakespeare și Goethe.

Altă serie de argumente ne-o furnizează cercetarea psihologică. Din această perspectivă ni se spune că *ideea* și *sentimentul* sînt congenere în existența lor incipientă, ca *primum movens,* chiar „amestecate". Niciodată nu se poate preciza în ce direcție o poate lua un impuls sau altul, dacă nu se convertește, dacă nu cumulează starea vecină pentru a porni cu mai multă forță la suprafața conștiinței. Dar chiar dacă nu se împletesc în drumul lor nebulos către lumina conștiinței, stau pururi paralele, în asemănare și asociere. În *Logica sentimentelor* a lui Th. Ribot se spune : „Din moment ce omul depășește cunoașterea imediată prin senzații interne și externe, din moment ce se aventurează dincolo de ceea ce i se oferă prin experiența directă sau prin propriile sale amintiri, pentru a explica, corela, prevedea nu are la dispoziție decît două procedee : a raționa și a imagina. La origine ambele se confundă, cum se observă la copii și la popoarele fără cultură intelectuală. Logica incipientă este brută și frustă"[37]. Și în alt loc : „Una dintre caracteristicile logicii afective este că ea se constituie exclusiv și în principal din concepte și judecăți cu încărcătură variabil emoțională. Noi spunem concepte și judecăți, ceea

ce este de fapt un pleonasm ; căci conceptul, cum se va vedea îndată, nu este decît rezultatul unei judecăți, o condensare, o abreviere. Se poate spune că el se compune din judecăți afective“ [38].

Cum se vede, autorul francez face distincție între a raționa și a imagina, ca procese spirituale, și între noțiune și judecată. Conținutul acestora se lămurește în funcție de poziția celui care le gîndește. Spre exemplu, din perspectiva logicii pure, formale, rațiunea (respectiv noțiunea) și afectul (imaginea) sînt net separate, ca elaborări specializate ale spiritului, minții și inimii. Dacă sînt privite de pe poziția logicii istorice, ambele forme de gîndire (rațională și afectivă), fie că-și pierd identitatea în aprioritatea lor, pînă la confundare, fie că afectul își revendică întîietatea în seria operațiilor logice și a nexului cauzal. Psihologii de la începutul veacului nutreau convingerea că și rațiunea, indiferent de gradul ei de „răcire“, și afectul, fiecare pe cont propriu, adaugă obiectului un predicat, formînd judecăți de cunoaștere. Termenul *judecată* vine direct din sistemul de gîndire al lui Kant, iar predicatul adăugat obiectului indică o atitudine subiectivă, particulară. Numai datorită acestei „frîngeri“ și individualizări ideea se lasă inundată de sentimentalitate. De aceea Th. Ribot propune formula *judecată afectivă* (în demonstrațiile sale psihologice, față de *judecata de gust* folosită de Kant în cercetările sale estetice), pentru a se înțelege că, la origine, atît elaborările minții cît și cele ale inimii sînt unite printr-un element comun, anume predispoziția sentimentală.

Și Titu Maiorescu a evoluat sub același regim al judecății în studiile sale de estetica poeziei. Cînd în *Asupra poeziei noastre populare* invocă cele două moduri de abordare a lumii : „cu reflecția rece“ sau cu „inima plină de simțiri“, el avea în vedere distincțiile posibile în planul logicii pure, pe care le va opera mai tîrziu Th. Ribot. Și Titu Maiorescu era convins că însăși ideea abstractă poate fi sensibilizată și transformată în element poetic. Dihotomia nu este prin urmare rigidă, ci convențională. Depinde de exigența omului de știință sau a artistului în a-și realiza fiecare în parte comunicarea cu mijloace proprii : unul respectînd integritatea ideii, celălalt avînd grijă

s-o convertească în sentiment, primul pas în această direcție fiind substituirea generalului prin particular, „frîngerea“ lui. Ambii realizează două variante ale aceluiași adevăr : adevărul formal, bazat pe judecata rece și adevărul artei care se întemeiază pe judecata de gust sau afectivă.

Pornind de la *judecata afectivă,* Th. Ribot, Georges Dumas, Paul Janet și alți psihologi ai vremii au abordat problema invenției artistice din perspectiva domeniului lor. Într-o lucrare specială intitulată *Essai sur l'imagination créatrice* Th. Ribot ajungea la următoarele constatări : „Să luăm cazul particular al creației estetice (și formele care se înrudesc). Aici găsim factorul emoțional la origine ca prim motor, care însoțește apoi diferite faze ale creației. Mai mult chiar, stările afective devin materie pentru creație. Este un fapt bine cunoscut, aproape o regulă, că poetul, romancierul, autorul dramatic, muzicianul, adesea chiar sculptorul și pictorul resimt sentimentele și pasiunile propriilor personaje, identificîndu-se cu ele. Există aici în acest al doilea caz, două curente afective : unul care constituie emoția, materia artei, celălalt care solicită creația și se dezvoltă odată cu ea“ [39].

Se citează mai multe tipuri de procese psihice cu funcție creatoare, avînd la bază comunicarea celor două forme de judecată, afectivă și rațională. Unul se supune principiului asociației : unei anumite stări afective îi corespunde o ordine intelectuală adecvată, fără de care ființa nu se poate legitima în umanitate. Dar o dată cu asocierea se nasc și principiile judecății, astfel că logica afectivă (logica sentimentelor) se definește ca un proces eminamente emoțional, fenomenele psihice determinînd direcția și „înlănțuirea stările intelectuale“. Acestea din urmă, ni se mai spune, se înfățișează ca mijloc și vestmînt pentru a încorpora într-o nouă ordine, judecata incipientă și dinamică, de natură afectivă. Aici își află punctul de plecare teoria potrivit căreia conținutul ar fi de natură spirituală și pasională, iar forma ar fi elaborarea intelectului, datorită caracterului ei artizanal. Alt proces psihic constă în transferul tipurilor de judecată. Astfel, cînd o stare intelectuală este însoțită ori coexistă

cu un sentiment puternic, există tendința transferului. Spre exemplu, individul proiectează propriile sentimente asupra unui peisaj, selectînd sensuri în conformitate cu starea lui sufletească. „O dispoziție emoțională, permanentă sau temporară provoacă asocierea și transferul stărilor intelectuale. Umorul, veselia, melancolia, dragostea, ura nu suscită decît reevocarea ideilor convenabile situației date ; altele sînt excluse. Starea afectivă incită, unește, întărește percepțiile și reprezentările, dar rămîne ea însăși în afara mecanismului asociaționist“ [40]. Transferul provocat de mecanismul asociațiilor era în deplin acord cu poetica intropatiei, iar temele invocate de Ribot (revenind adesea în studiile de psihologie a creației : melancolia, dragostea, ura etc.) nu sînt altceva decît așazisele „obiecte poetice“, teoretizate de Herbart și, după el, de Maiorescu.

În aceeași ordine de idei a transferului : muzicianul care se folosește de partitură și de text literar pune laolaltă idei, imagini, cuvinte, realizînd o serie de reprezentări vizuale și auditive corespondente. Astfel, el transformă elementul intelectual, propriu libretului, în limbaj afectiv. Lucrurile se prezintă altfel cînd are la dispoziție numai partea muzicală a textului, partitura și instrumentele muzicale aferente. Expresia sentimentului este pură în haina lui sonoră, iar ideea poetică e simțită ca adiacentă. Ea se „adaugă“ după gustul și predispoziția celui care execută partitura ori o ascultă. De aceea se spune că muzica este cea mai abstractă dintre arte. Impresia de abstracțiune, de puritate e dată nu de elementul intelectual, ci tocmai de cel pasional.

Celălalt mare psiholog francez de la începutul secolului, Georges Dumas, pune în evidență și un alt tip de invenție creatoare pe baza judecăților afective. Este vorba de principiul analogiei. Cercetarea sa poate sta la baza tezei — mereu dezbătută și mereu nelămurită — care l-a preocupat intens și pe Maiorescu, a înrudirii dintre arte. Autorul este de părere că trebuie să avem în vedere nu asemănarea dintre lucruri, ci asemănarea raporturilor dintre ele, pentru a putea transfera discuția din domeniul psihologiei, ca prim stadiu al cercetării, în cel al logicii formale. În felul acesta se întrevede posibi-

litatea transferului de la un domeniu senzorial la altul, de la o categorie de obiecte la alta, de la trăsături specifice aspectului exterior al obiectului la elemente ale interiorului, ce țin de structură, de adîncime, de ritm etc.), folosindu-se peste tot unul și același limbaj. Referindu-se la domeniul culorilor, spre exemplu, Georges Dumas constată că ele sînt „caracterizate" prin termeni (epitete) luați din domenii variate : fizică (culori calde, reci, moi), morală (culori grave, moarte, liniștitoare), viață clericală (roșu cardinal, alb mănăstiresc), mediu geografic (albastru marin) etc. ; culorile se clasifică în spirit muzical după timbru, ton și gamă. Despre vocea omului se spune că este colorată, timbrată, albă, sumbră, ascuțită, acidă, clară etc. „Pare simplu, de altfel să arăți că este vorba totdeauna de analogii care tind să traducă faptele de gîndire ca fapte ale senzațiilor într-un limbaj formal și pe cît este posibil, în limbaj geometric sau mecanic. Tocmai vorbirea cea mai sobră, mai suplă este capabilă să introducă omogenitate în eterogenitate, de a înlesni comparațiile între termenii disparați pe care căutăm să-i comparăm" [41].

Procesele de asociere, de transfer, de analogie etc. sînt în esența lor pur psihologice. Ele indică nivelul și modalitățile de organizare a stărilor afective, ca atitudini specializate și judecăți. Totodată au corespondențe în planul creației estetice : unele constituie fundamentul psihologic al comparațiilor, altele justifică epitetele, altele simbolurile. Gîndirea artistică operează îndeosebi cu asemenea categorii, în intenția de a introduce ordine, cu mijloace proprii, în diversul cunoașterii. Firește, și gîndirea abstractă procedează la fel în sectorul ei noțional.

Sînt destule dovezi, prin urmare, că *ideea* și *pasiunea* nu se comportă ca serii uniliniare. Spiritul uman le-a născut congenere, iar atunci cînd se întruchipează în forme specializate, în știință sau în artă, nu lipsește efortul de a reface unitatea lor originară. „Uniunea inteligibilului cu sensibilul într-o formă precisă, se spune într-un mai vechi tratat de psihologie, iată efortul suprem al imaginației" [42]. De aceea este de mirare că s-a putut crede că Titu Maiorescu a confundat cele două concepte de bază ale poeziei : ideea și pasiunea. Să nu

Scanned with OKEN Scanner

fi fost Tudor Vianu, ori Mircea Florian la curent cu bibliografia de specialitate, la îndemîna oricui, respectiv tratatele de retorică și de psihologie la care am făcut referință ? Liviu Rusu explica respectiva identificare printr-o pretinsă stîngăcie a „începătorului". Apoi adăuga : „Din context și din afirmațiile de mai tîrziu gîndurile se precizează : este vorba de ideea sau obiectul poeziei, ceea ce înseamnă că în fond el se referă la *conținut* care trebuie să fie un simțămînt sau o pasiune. Dar Maiorescu mai adăugase că ideea sau obiectul, adică conținutul nu poate fi o cugetare exclusiv intelectuală, ceea ce înseamnă că domeniul intelectului nu este exclus din conținutul poeziei, ba el este chiar implicat, de vreme ce este vorba despre adevăr. Mai tîrziu va găsi expresia cea mai potrivită : conținutul poeziei este o idee emoțională", (loc. cit. p. 371).

Ceea ce a înțeles Maiorescu prin „cugetare exclusiv intelectuală", adică prin ideea abstractă, aflăm din tratatul său de *Logică*, cap. *Logica elementară* : „În limba română cuvîntul *idee* se poate întrebuința în patru înțelesuri deosebite : sau arată impresia produsă asupra inteligenței noastre prin nervi sau imaginea acestei impresii rămasă în memorie, sau rezumarea mai multor imagini de același fel, sau în fine, împreunarea cuvintelor într-o propoziție de gîndire. De exemplu, se desemnează pe tablă un cerc, văzînd eu acest cerc, nervii optici îmi produc în creeri o impresie, prin care mi se pune în mișcare conștiința și care îmi dă ideea cercului desemnat (senzațiune). Depărtîndu-mi ochii de pe tablă, senzațiunea cercului nu se pierde cu totul, ci îmi lasă în conștiință o imagine a obiectului văzut, care îmi poate rămînea în memorie și se poate reproduce în mintea mea fără ajutorul ochilor (reprezentare). Dacă am văzut mai multe cercuri în deosebite timpuri și deosebite locuri, mari și mici, desemnate și sculptate etc. atunci din suma de imagini relative la același fel de obiecte în deosebitele sale individualizări, se produce o idee mai abstractă despre ceea ce este el în esența sa colectivă (reprezentarea numită *noțiune*). Dacă descriu însușirile cercului văzut și afirm sau neg ceva despre dînsul, atunci dau o idee des-

Scanned with OKEN Scanner

pre cerc în forma de propoziţiune, de exemplu, cercul este rotund, cercul este pătrat (judecată).

Dintre aceste mulţimi de înţelesuri se vede, după explicaţiile anterioare, că Logica se ocupă de idei în înţelesul din urmă, şi acum vom zice mai precis, că argumentarea ne arată cuprinderea unei judecăţi în altele şi derivarea ei din acestea“ [43].

Nici unul din cele patru înţelesuri ale cuvîntului *idee* nu este utilizat în *O cercetare critică* pentru stabilirea vreunui raport cu pasiunea. Aplicarea mecanică a unuia din sensurile amintite ar fi justificat învinuirea de eroare. Maiorescu a dat altă accepţiune ideii (am zice a cincea) în *O cercetare critică*, deloc inedită în bibliografia vremii : ea se află deopotrivă şi în scrierile lui Hegel despre artă, şi în cele ale lui Schopenhauer. Primul paragraf din *Condiţiunea ideală a poeziei* este următorul: „Trecînd la partea a doua a cercetării noastre, ne propunem o analiză care este în privinţa ideilor exprimate de poet, condiţiunea fără a cărei împlinire nici nu poate exista poezia“. Era normal să acorde o atenţie atît de mare statutului ideii în poezie pentru că *O cercetare critică* este înainte de toate un studiu de estetică şi apoi de retorică. Autorul lămureşte problema în chip didactic. El aminteşte de vechea împărţire a facultăţilor spiritului, care duce la cele două tipuri de logică : abstractă şi afectivă. „Astfel, toate obiectele gîndirii, fie externe, fie interne, se pot privi împreună şi se pot apoi deosebi dintr-un alt punct de vedere : în obiecte ale raţiunii reci sau logice şi în obiecte ale simţămîntului sau pasionale, deosebire întemeiată pe cunoscuta dezbinare între minte şi inimă“.

Nici o defecţiune de logică. Ca şi psihologii de mai tîrziu, Maiorescu priveşte lumea fenomenală fără distincţie, ca dat aprioric. În funcţie de strategia cunoaşterii, aceasta se împarte convenţional după facultăţi şi după natura judecăţilor obiective sau subiective ce urmează a fi exprimate. Se subînţelege că arta nu operează cu idei abstracte, ci cu idei sensibile, denumite în termenii psihologiei creaţiei simţăminte sau pasiuni. El nu a mai insistat asupra acestui lucru pentru că lectorul de altă dată era familiarizat cu problema respectivă. De aceea,

cînd formulează în paragraful următor așa-zisa „propoziție limitativă", Maiorescu întărește relația dihotomică printr-o negație : ideea poetică nu este „niciodată o cugetare exclusiv intelectuală". De altfel, chiar în primul paragraf al studiului *O cercetare critică* se face distincție între adevăr și frumos, primul cuprinzînd „numai idei", celălalt avînd ca fundament „idei manifestate în materie sensibilă".

Liviu Rusu are impresia că Maiorescu și-a limpezit „mai tîrziu" gîndurile, cînd a scris studiul *Eminescu și poeziile lui* (1889). Junimistul afirmă că poetul *percepe* întreaga bogăție de „cugetare și simțire omenească", prin judecăți logice și afective care se transformă în „idee emoțională spre a se înfățișa în forma frumosului". Dar nu interesează în ultimă analiză formularea ca atare, ci direcția de gîndire. Ca adept al amintitei dihotomii, el scria în *Relația* chiar în *Introducere,* unde clasifică disciplinele filozofice în funcție de natura conceptelor : „În sfîrșit, există concepte care aduc cu ele un plus în comportarea noastră, un plus ce constă fie într-o judecată apreciativă, fie în una depreciativă. Știința care se ocupă cu atare concepții este estetica" [44]. Pasajul este transcris și în *Considerații filozofice,* cu ușoare modificări : „Atunci cînd sînt concepte, anumite reprezentări apar în gîndire însoțite de un adaos ce constă într-o judecată de plăcere sau repulsie.

Orice simțămînt de plăcere sau repulsie presupune însă perceperea obiectului care îl trezește" [45].

Aceasta este judecata afectivă sau de gust, care adaugă obiectului un predicat ce exprimă atitudinea subiectului, de aprobare (în sensul frumosului) ori de respingere (în sensul urîtului). Judecata afectivă sau de gust instituie un adevăr subiectiv, cealaltă, adevărul obiectiv. Într-o notă din *Logica* (cap. Introducere, p. 183) autorul precizează că domeniul logicii îl constituie adevărul formal, nu material. (Avem de a face, deci, cu o nouă tipologie a adevărului, perfect corelată, de altfel, cu clasificările cunoscute). Ca urmare, constatările logicii pot fi juste sub aspectul lor formal și false sub raport material. Din perspectiva „adevărului material", adică sensibil și su-

biectiv, a tratat Titu Maiorescu tema asemănărilor dintre poezie și pasiune din cap. *Condiția ideală a poeziei.*

S-a spus că teoria predicatelor *(plăcere și neplăcere)* în judecata afectivă este herbartiană. Însuși Titu Maiorescu a recunoscut-o citîndu-l pe larg pe filozoful german tocmai în această ordine de idei. Putem identifica, totuși, și moștenirea kantiană prin utilizarea constantă și circumstanțială a cuvîntului „judecată", iar într-un anumit punct Titu Maiorescu a dovedit o mare putere de intuiție, aflîndu-se în anterioritatea cercetărilor psihologice de la 1900. Scrie în *Considerații filosofice:* „Viața psihică evoluată și demnă de respect apare numai acolo unde sentimentul merge mînă în mînă cu rațiunea și se lasă călăuzit de ea. Într-un anumit sens, totuși, sentimentul poate prelua rolul rațiunii sau i se substituie acesteia" [46]. Ce înseamnă „într-un anumit sens" decît cel al artei și, poate, al moralei? De vreme ce Titu Maiorescu formula ca o lege în scrierile de tinerețe că sentimentul și rațiunea pot coexista (firește, în judecățile afective), se pot amesteca și chiar își pot inversa locurile în viața spiritului, înseamnă că afirmațiile despre idee și pasiune din *O cercetare critică* au fost făcute în deplină cunoștință de cauză.

6. *OBIECTELE POETICE.* În estetica secolului trecut se vorbea adesea de așa-zisele obiecte ale simțirii și ale rațiunii, în funcție de cele două tipuri fundamentale de judecată: afectivă, abstractă. Obiectele poetice sînt de fapt ideile sensibile, care constituie materia și conținutul artei. Există două surse genezice ale ideilor sensibile: una o constituie predispoziția sentimentală a artistului, care atunci cînd ia act de existența unui obiect nu-l percepe noțional, ci pasional. Oricît de complexe căi ar cunoaște apoi procesul întruchipării formale, cum se spunea, (al creației, în limbajul nostru) preminența sentimentală face ca ideea să se înstrăineze de sine, să devină sensibilă. La acest punct se referă psihologia de la începutul secolului cînd susține anterioritatea actului emoțional în invenția artistică. Schopenhauer introdusese deja teza preeminenței arhetipurilor ideale. Se pare că Maiorescu a acceptat și el ideea schopenhaueriană (venită

de la Platon), nu numai ca domeniu și scop al artei, ceea ce este evident în studiile despre Creangă și Eminescu, dar și ca primum movens al creației. De altfel, în acea perioadă traduce *Estetica* lui Schopenhauer. Iată un pasaj caracteristic din gînditorul german : „Fundamentul tuturor observărilor noastre de pînă acum asupra artei este adevărul, că obiectul artei, a cărui înfățișare este scopul artistului și a cărui conștiință trebuie prin urmare să preceadă lucrării sale ca o sămînță roditoare, este o *idee*, în înțelesul lui Platon și nimica alta : nu lucrul individual, obiectul percepției comune ; asemenea, nu noțiunea, objectul cugetării raționale și a științei“ [47].

Dacă Schopenhauer opune ideii platoniciene noțiunea („objectul cugetării raționale și a științei“), înseamnă că pe prima a considerat-o sensibilă, ca obiect al artei și al judecății afective. Aceeași distincție făcea și Titu Maiorescu în *O cercetare critică*. Prin urmare, afirmăm noi, în acest sector gîndirea sa nu a suferit nici o modificare. Asemenea lui Maiorescu gîndea și Mihai Eminescu : „Este un mecanism intern fără idei. Acest colț întunecos nu-i idee, nu-i închipuire (percepțiune). Sunt în ființa noastră predispozițiuni care nasc idei. Cînd se trezește cineva are simțămîntul existenței curate. Închipuirile se nasc. Acele puteri stimulatorii nu sînt însă percepțiuni. În *predispoziție* sunt, însă nu sunt altfel“ [48]. Și mai departe : „Ideile platonice sunt puterile care lucrează tipic în noi, care dezvoltă oarecum forma. Ele nu sînt forme înseși. Nu există în lume nimica ce nu se poate supune măsurei estetice, căci căpătăm impresiunea asupra noastră, în care găsim armonie or dizarmonie“ [49]. Se poate spune că ideea ca bază a judecății abstracte diferă de *ideea arhetip*. Aceasta din urmă nu este o idee „princeps“, ci o idee care se află dincolo de conștiință, o predispoziție. Interpretarea originală și profundă a poetului, bazat pe propria experiență creatoare, este destinată să ducă mai departe înțelesul originii și miracolului invenției. Cum sînt nominalizate *predispozițiile* aflăm din textul lui Maiorescu : „Prin urmare, iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mînia etc. sînt obiecte poetice ; învățătura, preceptele morale, politica etc. sînt obiecte ale științei și niciodată ale artelor“. Cum am văzut din citatul

eminescian, ele nu sînt simple stări sentimentale, materie amorfă cum a crezut B. Croce cu maliția-i binecunoscută, ci „puteri" ce vin din adîncimi, din Grund, capabile să organizeze existența umană în forme originale. Aici își află justificarea cunoscuta teorie schopenhaueriană și maioresciană, cum că artistul ar fi un organ de comunicare al acelor forme arhetipale. El nu face altceva decît să pună la punct aspectele formale, astfel ca obiectele poetice să poată fi contemplate ca existențe reale. Obiectele poetice nu se relevă oricui, ci numai omului de geniu. Acesta are datoria să le dezvăluie sub forma frumosului și a artei, din adîncurile propriei sale ființe. Se spune într-un tratat de estetică : „Poezia nu are ca subiect soarele, munții, pădurile, cîmpiile sau figura exterioară a omului, sîngele, nervii, mușchii etc., ci interesele spirituale. Cu toate că poezia cuprinde în sine și elementul intuiției și al intuitivizării, ea rămîne și în privința aceasta activitatea spirituală, lucrînd numai pentru intuiția interioară, căreia spiritualul îi este mai apropiat și mai adecvat decît îi sînt lucrurile exterioare ca fenomene sensibile, concrete (...) Sub acest aspect sarcina principală a poeziei este aceea de a ne face să simțim puterile vieții spirituale și, în general, valurile simțitoare și coborîtoare ale pasiunilor și sentimentelor omenești ori ceea ce trece liniștit prin fața contemplației, împărăție atotcuprinzătoare a reprezentărilor, faptelor, acțiunilor, destinelor omenești, agitația acestei lumi și guvernarea divină" [50]. Nu, pasajul respectiv nu aparține lui Schopenhauer, cum pare, ci lui Hegel.

Obiectul poetic, ca a doua sursă genezică poate fi inițial o idee abstractă. Pentru a deveni *poetică,* datoria artistului este s-o raporteze la un lucru particular sau la o situație individuală. Ideea își pierde sensul inițial de generalitate și intră într-o nouă serie de gîndire. De obicei se spune că are o sferă limitată de cuprindere, întrucît se înfățișează ca expresie a unei trăiri momentane. Ea nu se mai poate ridica la generalizări pentru că aderă la senzație, nu la rațiune. „Frîntă", cum spune Schopenhauer, își limitează sfera de cuprindere, sub raportul cunoașterii, asemenea stărilor afective, fără a se identifica, deocamdată, cu ele. Aceasta este calea intuiti-

vizării ideilor. După ea s-au condus marii creatori de poezie filozofică. Există și riscul eșecului : ca ideea să nu se lase asimilată. Este cazul multor poezii semnate de Schiler, care, spre nemulțumirea lui Goethe, poetiza teze filozofice. Operele de acest fel, cele izbutite cum este *La steaua* lui Mihai Eminescu, reușesc să deștepte *emoții intelectuale*. În acest mod, prin origine și scop, se deosebesc obiectele poetice, care au la bază predispoziția sentimentală ce-și caută ideea, de obiectele poetice întemeiate pe ideea intuitivizată.

7. *FUNCȚIILE CUVÎNTULUI.* S-a spus, pe bună dreptate (Eugen Todoran), că gîndirea estetică a lui Titu Maiorescu își are în mare parte punctul de plecare în cuvînt ; că poezia, fiind o formă specifică de limbaj, de comunicare a fost urmărită înainte de toate ca expresie verbală. De aceea, junimistul a selectat, pentru seria de argumentări din micul său tratat de estetică una dintre cele mai incitante teorii din bibliografia vremii, cea a cuvîntului *vehicul*. Dar în cuprinsul studiului *O cercetare critică*, cuvîntului i se recunosc și alte funcții, e drept oarecum modeste. Cuvintele sînt împărțite ca și judecățile după principiul dihotomiei. Unele dintre ele au rolul de a deștepta imagini sensibile în fantezie, cu alte cuvinte contribuie la elaborarea materialului poetic. Altul este rolul „cuvîntului prozaic". Acesta „este chemat a-mi da noțiuni, însă aceste noțiuni sînt abstracte, logice, desmaterializate, și pot constitui astfel un adevăr și o știință, dar niciodată o artă și o operă frumoasă". Deci cuvîntul „prozaic" nu este vehicul, pentru că sfera lui intelectuală corespunde noțiunii. Științei îi este indiferentă „tocirea" cuvintelor. Din contra, prin „tocire" cuvîntul își pierde încărcătura emoțională și-și întărește, în schimb, capacitatea comunicării intelectuale. De reținut că Maiorescu vorbește de „gîndirea cuvîntului" (p. 12, 13, 15 etc.) ce urmează a fi sensibilizată, pentru a atrage atenția asupra elementului intelectual ca valoare specifică.

Astfel, *cuvîntul — vehicul* este prezentat în două registre : el apare ca „organ de comunicare", fără nici o altă precizare, apoi cuvîntului i se fixează funcția de a

deștepta imagini sensibile. Ambele propoziții trebuie corelate pentru că duc la un sens unic, în acord cu autorii citați într-un paragraf anterior.

Ideea de comunicare este lămurită într-un anume pasaj : „S-a arătat în partea întîia a studiului de față că materialul poeziei nu sunt cuvintele, ci imaginile deșteptate prin cuvinte în fantezia cititorului. Cuvîntul nu este, prin urmare, decît un mijloc de comunicare, necesitatea fizică de care este înlănțuită ideea în trecerea ei din mintea poetului în mintea auditorului. El nu are existență de sine, ci are singura misiune de a fi un organ de care să se anime gîndirea în comunicarea ei, și trebuie să se mărginească strict la împlinirea acestei misiuni". Cuvîntul este doar o necesitate fizică „și se separă de imagine, deși contribuie la formarea ei. Faptul amintește de un anume mecanism din logică : judecățile în sine au valoare limitată (cercul este rotund, afară plouă), pentru că se mărginesc la simple constatări. Dispuse într-o anumită ordine, ele stau la baza argumentării, așa cum înlănțuirea cuvintelor dictată de poet dezvoltă imaginea artistică. Pe de altă parte, rolul secund al cuvîntului, fapt total neagreat de moderni, i-a permis lui Maiorescu și generației sale să aprecieze partea sentimentală a creației, obiectele poetice pasionale, în total acord cu estetica romantică. Să continuăm :

8. *MATERIALUL POEZIEI.* Cum s-a mai observat, Titu Maiorescu începe *O cercetare critică* prin analiza materialului poetic. Argumentul său este că fiecare artă se constituie dintr-o materie specifică, de unde trebuie să decurgă și prima preocupare a cercetătorului. Dar aici apare și o modalitate paradoxală de tratare a problemei; nu cuvîntul este materialul poeziei, cum pare firesc (dacă ne gîndim că literatura trece drept artă a cuvîntului scris, după cum elocința se consideră artă a cuvîntului rostit), ci imaginea deșteptată în fantezie cu ajutorul cuvintelor. Așa cum lucrurile din realitate au contur propriu determinat de natura obiectelor, și transferul lor în imaginație trebuie să respecte anumite criterii formale. Aici *arta* se distinge de *realitate* prin scop și prin forma materialului produs în ficțiune. Prin scop, în sensul că ea

nu trebuie să creeze un duplicat al realului ; prin material, pentru că imaginea și cuvîntul nu sînt identice. „Orice formă, spune Goethe, și cea mai simțită, are ceva neautentic (Unwahres), dar ea este o dată pentru totdeauna cristalul cu ajutorul căruia strîngem razele sfinte ce emană din natura răspîndită pretutindeni în inima oamenilor“ [51]. Reamintim că realitatea cuvîntului pur este cea a noțiunii și a obiectului. Utilizat de poet în funcție de logos, adică pus în mișcare, el produce materia sensibilă, imaginea, corpul artei literare. Se știe că în tinerețe Maiorescu își însemnase ca directivă teoretică dictonul hegelian : „Ceea ce este rațional este real ; și ceea ce este real este rațional“ [52]. Cuvîntul pur, fie și în accepțiunea de „necesitate fizică“, se supune acestei propoziții, fiind rațional și real. În aceiași termeni ai logicii formale, cuvîntul reprezintă, în abstracțiune, imaginea nedeformată a obiectului. Cuvîntul *tron* trimite la o realitate fizică precisă, verificabilă ; expresia „tronul lui Zeus“ creează în fantezie o impresie mitopoetică, deci neverificabilă, pentru că există doar în imaginație. Ca să refacem pasajul hegelian, ar trebui să spunem în acord cu Maiorescu : „Ceea ce este poetic este ireal, și ceea ce este ireal este (de regulă) poetic“, irealul și poeticul făcînd parte din aceeași clasă cu imaginarul. Nu înseamnă că arta se rupe de natură și de realitate ; ne ferim însă a le identifica. Ne-o spune din nou Goethe : „Cuvîntul și imaginea sînt două corelate care mereu se caută, așa cum bine ne dăm seama de tropi și de parabole“ [53]. Prin urmare, cuvîntul și imaginea sînt realități distincte, așa cum a gîndit și Maiorescu. Dar imaginea nu corespunde întru totul cuvîntului și realului, în schimb este conformă realității și naturii, în simboluri ce întruchipează aspirațiile umanității. De aici forța ei educativă.

Transcenderea de la cuvînt („necesitatea fizică“) la imagine mai are încă un înțeles estetic. La un moment dat, însăși imaginea devine un element fizic, adică formal, sau cel puțin în dependență de formă. Căci nu cuvîntul este, de fapt, corpul poeziei, ci imaginea. Prin urmare, aceasta reprezintă materialul din care poezia își construiește forma corespunzătoare. Este ceea ce ar numi

Hegel obiectivarea subiectivului. Cuvîntul este obiectiv și neutru prin relația lui directă cu realul, iar produsul său, imaginea, este de natură subiectivă pentru că ia naștere în fantezie. Ea nu poate fi percepută ca formă decît numai obiectivată, de aceea apelează din nou la cuvînt. Aici se produce confuzia între existența independentă a cuvîntului și cea dependentă a imaginii ca materie din care se constituie forma literară. Titu Maiorescu ne asigură că rezolvă ambiguitatea, apelînd la figurile tropice : epitetul, comparația, metafora, alegoria, construcții lexicale destinate să înviorеze și să dea culoare conținuturilor formei imaginare.

Problema materialului poetic este reluată în partea a doua a studiului *O cercetare critică*, pusă, de data aceasta, pe seama conținutului poeziei. Pasajul ilustrativ, de fapt concluzia capitolului, este următorul : „Poezia cere, ca o condiție materială a existenței ei imagini sensibile ; iar condiția ideală sunt simțăminte și pasiuni.

Din condiția materială se explică determinarea cuvintelor, epitetelor, personificărilor și comparațiunile juste și nouă și totodată regula negativă că poezia să se ferească de noțiuni abstracte.

Din condiția ideală se explică mișcarea reprezentărilor, mărirea obiectului, dezvoltarea gradată spre culminare și totodată regula negativă că poezia să se ferească de obiecte ale simplei reflexiuni". Pasiunea ca trăire emoțională în general reprezintă materialul din care se naște conținutul poeziei, terenul fertil și neîngrădit de nici o regulă. Această materie primă se transformă în obiect poetic sau idee sensibilă (tristețe, bucurie, iubire, ură etc.) din momentul în care poetul, fie liric fie epic sau dramatic, se lasă în voia unei anumite predispoziții sentimentale. Și, precum în prima parte formele cuvîntului, în termenii retorici, erau introduse în discuție pentru a se motiva condiționarea tropică a formei frumoase, și în partea a doua erau invocate formele de gîndire, în aceeași accepțiune retorică pe tema raporturilor dintre poezie și pasiune, în scopul definirii conținutului de idei.

Scanned with OKEN Scanner

9. *ORIGINEA TROPILOR.* De funcția stilistică a tropilor nu credem că este cazul să ne ocupăm aici. Mai interesantă ni se pare originea acestora, așa cum a înțeles-o Maiorescu în scrierile de tinerețe. Desigur, problema poate fi abordată din mai multe puncte de vedere. Profitabilă pentru cercetarea contemporană este, de pildă, contribuția etnologilor (v. studiile lui André Leroi-Gourhan, în care problema este urmărită pe terenul prelogismului primitiv, al comportamentului și al ocupațiilor arhaice), studiile „noii istorii" cu privire la antichitatea greacă și romană, care pun sub semnul stilului și al simbolisticii unele manifestări ale mentalului, ori ale școlilor semiotice actuale, cu predilecția lor pentru sistematizarea rezultatelor în perspectivă hermeneutică.

Maiorescu a abordat o altă cale, nu fără succes; cea a psihologiei, în descendență herbartiană. Autorul pornește de la teoria reprezentărilor *concordante* și *opuse* și are pretenția că rezolvă toate aspectele mecanismelor psihologice: „reprezentările sînt ori concordante, ni se spune în *Considerații filosofice* — și atunci se unesc fără a fi atenuate, pentru a forma o reprezentare generală — ori opuse — și, în cazul acesta, se combat, prefăcîndu-se în forțe; uneori două dintre ele pot obnubila complet o terță reprezentare" [54].

În *Prelegeri de filosofie,* criticul îl rezuma astfel pe Herbart (dovadă că în timpul elaborării cursului își revedea și scrierile din tinerețe, respectiv *Einiges philosophische)*: „Reprezentările sunt sau concordante sau opuse. Concordantele se contopesc neslăbite într-o reprezentare totală. Opusele își rezistă una alteia, devin prin aceasta puteri și sau se contopesc într-o reprezentare totală, însă atunci slăbite, sau două din ele *întunecă* pe a treia" (Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie,* p. 80). Autorul se desparte de aplicațiile herbartiene (ne referim la tropi, la imaginație și la fantezie) iar problema caracterului, a patosului și a eroului, cu exemplificări din teatru și muzică (așa cum apar acestea în *Considerații filozofice)* îi aparțin în exclusivitate. Tot în capitolul despre Herbart criticul citează mai multe lucrări ale lui Th. Ribot. Un exemplu de reprezentare manifestată „prin forță" îl constituie drama, care pune în centrul său un

caracter puternic ce-și caută rezistența morală în interior pentru a deveni o ființă vie și sensibilă, în conformitate cu patosul schillerian. Există abateri de la regula concordanței, în deficitul esteticului : cînd forța reprezentării este atenuată sau exagerată se denaturează trăsăturile eroului.

De la observațiile privitoare la teatru și la muzică, amintind de conferința *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner* Titu Maiorescu trece în *Considerații filozofice* și în *Prelegeri de filosofie* la exemplificări privind limbajul tropilor. El deduce mai întîi, din teoria reprezentărilor, patru legi ale asociației, fiecăreia în parte corespunzîndu-i o anume categorie tropică. Metafora este un caz de reprezentare parțială, în sensul că se reține doar elementul comun pentru două obiecte înrudite. Ironia ilustrează a doua lege a asociației și este un exemplu în care reprezentările apar contrastante. Metonimia (a treia lege a asociației) ia naștere dintr-o confuzie a „reprezentărilor coexistente" sau a sensului cu obiectul său. „A patra și ultima lege a asociației este următoarea : reprezentările se reproduc în aceeași ordine în care au apărut în conștiință", mai precis în serie alfabetică. Pe baza legii seriei alfabetice, Titu Maiorescu teoretizează cu argumente psihologice alte probleme ale limbajului figurat, și anume imaginația și fantezia, la care ne vom referi. Deocamdată, să reținem că Georges Dumas a aplicat aceleași legi ale asociației cînd s-a ocupat de simbolica formelor tropice în marele său tratat de psihologie.

10. *FALSA PROBLEMĂ A GENEZEI POEZIEI*. „Orice geneză, orice devenire este învăluită în negura misterului. Noi nu vedem limpede decît rodul genezei și devenirii", scrie tînărul Maiorescu tot în *Considerații filosofice*. Și are perfectă dreptate. Cîte teorii nu s-au înregistrat în legătură numai cu explicarea originii artei în general și a poeziei în special ! Conștient de dificultatea demersului Maiorescu a transferat problema pe terenul limbajului. Este sigur că în epoca studiilor berlineze încă se mai resimțeau ecouri din *Știința nouă* a lui Vico. Gnditorul italian era de părere că poezia s-a născut din logos, termen care însemna „la început" deopotrivă idee, cuvînt și poveste (se

înțelege cîntare sacră). Pentru a arăta în ce măsură imaginația a contribuit la dezvoltarea limbajului, Vico a găsit în Tacit un pasaj referitor la vechii germani care pretindeau că auzeau noaptea soarele trecînd marea spre răsărit : „Și declarau că îi văd pe zei : așadar, națiunile acestea grosolane și extrem de simple ne fac să înțelegem mult mai multe lucruri despre întemeietorii lumii păgîne, asupra cărora ne-am oprit aici“ [55].

Contemporanii lui Titu Maiorescu plasau și ei începuturile limbajului poetic în primitivitatea umanității. Gr. H. Grandea : „Acum cînd avem punctul de plecare, să zicem cîteva cuvinte despre geneza poeziei, adică despre formația diverselor genuri de opere poetice. Mai înainte însă vom aminti că voind să căutăm originea poeziei ne adîncim atîta în trecut încît trebuie să o căutăm nu în originea popoarelor, ci în originea omului chiar. Geneza acestui foc ceresc, geneza poeziei va învedera mai bine acest adevăr.

Să ne întoarcem la oamenii de la început. Cînd tabloul mundului etern le-a izbit vederea, sufletul lor a început să admire, admirația i-a făcut să cînte. Acest cîntec nu a putut da naștere altui gen de poezie decît genului liric, odei. Oda este impetuoasa expresie poetică a extazului, a iubirii, a entuziasmului, a mișcării, a bucuriei“ [56]. Radu Ionescu : „Dezvoltată în timpurile primitive și eroice ale umanității, într-o epocă în care fenomenele naturii, necunoscute încă produceau impresiuni foarte vii, în care divinitatea era amestecată cu toate acțiunile omenești, poezia epică lua o faptă însemnată, săvîrșită de un erou, amesteca în viața și în luptele sale pe oameni și pe zei, strîngea împrejuru-i toate împrejurările, credințele și civilizațiunea acelei epoci [57].

Afirmația nu se mai poate face astăzi. Și totuși un gînditor contemporan scrie : „Poezia, dacă nu luăm în considerare atitudinea față de materia care-i este proprie, procedează la restaurarea limbajului, aducîndu-l la obîrșie. Într-adevăr, pentru orice limbă face să apese asupra ei o neîncetată amenințare de degradare (...). Căci metaforele, care surprind cînd sînt noi, se tocesc rapid și iau sens literal care în curînd nu mai păstrează nici o reminiscență“ [58]. Maiorescu este mai aproape de Mikel

Dufrenne. Criteriul istoric nepărîndu-i convingător, a preferat să reducă problema genezei poeziei la un aspect al invenției poetice. Ce înseamnă „restaurarea" și aducerea limbajului la „obîrșie" ne explică criticul de la „Junimea" în *O cercetare critică* și în *Logica.*

Bazîndu-se pe argumente etimologice și semantice autorul român demonstrează cu o rară competență în materie, demnă de Max Müller sau de Hasdeu, că în evoluția naturală a limbilor se dezvoltă elementul noțional în defavoarea celui sensibil. În *O cercetare critică* urmărește istoria cuvîntului *eminent,* care, la origine, se afla în legătură cu *meno* (ridicătură : masă, bancă, scenă pentru vinderea sclavilor) și *e-minere* (o ridicătură mai deosebită, o înălțime). În ipostaza *meno/eminere* cuvîntul eminent era deci legat de o împrejurare dată și de un aspect fizic, ceea ce îi asigura specificul pregnant de sensibilizare și de poeticitate. Cu timpul *meno* a pierdut raportul imaginativ cu pretextul care i-a dat naștere (vinderea sclavilor pe o ridicătură oarecare). Paralel, și-a schimbat aspectul fonetic, iar semantic a început să însemne nu înălțime în general, ci *distincție intelectuală ;* s-a depoetizat. În *Logica* ni se înfățișează, printre altele, istoria semantică a cuvîntului *libertare,* care în latina clasică însemna *libertus* (eliberat din sclavie ; Titu Maiorescu îl traducea cu *dezrobit),* din care a derivat românescul *iertare.* Sub raportul discuției noastre, adică al genezei poeziei, trebuie reținut că Maiorescu nu s-a gîndit niciodată că poetul trebuie să reconstituie limbajul, așa cum era acesta „la obîrșie". Criticul se baza pe o anumită lege a reprezentărilor și a constituirii noțiunilor. Sînt de reținut aici două procese psihico-intelective : a) Faptul că unul și același cuvînt își însușește în istoria sa valori semantice noi „în serie alfabetică" l-a făcut pe autor să se gîndească la una dintre legile asociației din *Considerații filozofice* și să conchidă : „Procesul acesta permite printre altele formarea conceptelor. Mai multe reprezentări, care au unul și același obiect, sînt interdependente și au drept caracteristică principală faptul că reproducerea acelui obiect le readuce și pe dînsele simultan în conștiință, cu toate particularitățile lor. Estompîndu-se deosebirile, caracterul lor comun dobîndește un re-

lief mai uzat și limpede și devine concept". (*Scrieri de tinerețe*, p. 205). Reprezentarea cunoaște două situații potrivit pasajului de mai sus : *una* de contiguitate, ar spune Th. Ribot : prima reprezentare o scoate la iveală pe a doua, iar aceasta pe a treia etc., în ordine alfabetică, păstrîndu-și elementul sensitiv ; *alta* în care trăsăturile particulare se estompează, asigurîndu-se fenomenul de conceptualizare, căci la baza acestora stau reprezentările și imaginile ; b) Noțiunea conservă reprezentările, nu le anulează. Maiorescu o spune cu toată seninătatea la tinerețe în *Considerații filosofice :* „Nici o reprezentare nu piere. Ea este doar refulată, obnubilată temporar de alta" (lucr. cit., p. 202), dar și la bătrînețe, rezumîndu-l pe Herbart : „Nici o reprezentare nu se poate nimici în suflet, ci numai se întunecă prin reprezentări opuse. Prin urmare, reintră în conștiință sau *se reproduce*". (*Prelegeri de filosofie*, p. 80).

Pornind de la acest complex tratament al reprezentărilor în conștiință și în intelect, putem deduce cu ajutorul mai multor date părerea lui Maiorescu despre ceea ce am numit *falsa problemă a genezei poeziei :* noțiunea nu înseamnă sărăcirea limbajului, din contra, îmbogățirea lui. Cînd recomanda poeților să se ferească de cuvintele reci, abstracte, o făcea pentru că nu pe această cale trebuie să meargă opera de artă. Punctul de plecare, „originea" poeziei se află în cuvînt. Pentru ca limbajul să redevină sensibil, poetul nu trebuie să dezgroape formele primitive. Aceasta ar echivala cu încercarea lui S. Bărnuțiu de a reînvia dreptul roman și a-l introduce direct în sistemul juridic românesc. Mai mult decît atît : poetul trebuie să se ferească de exprimarea străveche, fiind mai săracă, afară de cazul în care un poet genial reușește să adune și să pună pe același plan al reprezentărilor întreaga vorbire a unei etnii, cum a făcut-o Mihai Eminescu : „Fiind clar că noțiunile cuprind mai puțin decît reprezentările originare, însă conțin toată esența lor, de aceea operațiunea cu ele este cea mai potrivită repejune de mișcare în inteligența omenească, pe cînd cei ce operează cu reprezentări, poartă cu sine masa greoaie a sensibilității și își întîrzie și își încurcă prospectul" [59].

Recomandînd vorbirea contemporană abstractă și depoetizată încărcată de noțiuni, Titu Maiorescu se desparte de romantici și se apropie de moderni, cum a arătat Eugen Todoran. Remitizarea nu înseamnă neapărat întoarcerea la fabulația străveche, ci creație de mituri pe terenul limbajului contemporan. Poetul de astăzi este avantajat față de cel de altă dată, pentru că dispune de o limbă mai bogată în reprezentări. Ca să ajungă la acestea, el trebuie să distrugă sfera închisă a noțiunilor, prin combinări ingenioase, eliberînd astfel formele sensibile subsumate.

11. *INTERFERENȚE ȘI DISJUNCȚII.* Unele teme tratate de criticul junimist în *O cercetare critică* și în studiile înrudite sînt mai mult sau mai puțin bazate pe estetica poeziei propriu-zise. Profesorul de logică le-a introdus în discuție din două motive : a dorit să susțină mai pregnant anumite particularități ale poeziei, de aceea a apelat la filozofie, la logică sau la retorică. În asemenea cazuri, poezia era consubstanțială cu alte discipline ale spiritului, de pildă cu filozofia. Cea de a doua rațiune : poezia poate fi cunoscută prin comparație cu alte ramuri ale literaturii care cultivă procedee tehnice proprii de invenție. Este situația prozei. Ideea comparației vine din acele capitole de retorică despre formele discursului.

a) *Poezie și filozofie.* De la Volkelt *(Zwischen Dichtung und Philosophie*, München, 1908), P. Cerna *(Die Gedankenlyrik*, Leipzig, 1913) și Tudor Vianu *(Poezie și filozofie)* ne-am obișnuit să gîndim, împotriva romanticilor, că poezia poate să se împace cu filozofia. Însă generația lui Maiorescu era prea categorică în privința uniunii conceptelor. Criticul scrie ferm ; „Poezia nu e tractat de filosofie". Propoziția nu trebuie luată ad litteram. Sub raport formal, aceste două tipuri de elaborare ale spiritului nu pot fi amestecate, dar se unesc în privința scopului : anume de a înfățișa adevărul în varianta lui obiectivă, într-un caz sau în cea subiectivă, în altul. Și este greu de decis care e mai folositoare umanității. Așa cum adevărul filozofiei este poetic în abstracțiunea lui curată și mișcătoare de gînduri pure, la fel și adevărul subiectiv este profund filozofic în coerența lui impecabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este vorba de poezie ca poezie, ci de tipul de judecată și de valabilitatea lui. Căci omul poate ajunge la adevărurile cele mai înalte, fie operînd cu datele sensibilului, cu obiectele, fie cu formele corespondente și abstracte ale acestora. Activitatea practică a demonstrat că pasiunile și adevărul artei se comportă asemenea *ideilor forță*. De aceea Maiorescu a acordat o atenție deosebită așa-ziselor „consecințe sociale", capacității stimulative a artei. De acest lucru era convins încă din perioada studiilor berlineze, cînd ținea în capitala prusacă diferite cicluri de conferințe pe teme estetico-morale. O remarca și Domnica Filimon : „Cerîndu-i poeziei o esență filosofică, în această etapă a gîndirii sale, el îi atribuia deci un conținut de idei menit să influențeze, să transforme. Este evidentă abaterea de la estetica formală a lui Herbart, care socotea că în opera de artă nu interesează decît mijloacele de creație, proprii artistului" [60].

În ultimă analiză, totul depinde de modul în care ideea se întrepătrunde cu sentimentul. Astfel, pot fi reținute două concepții estetice privind calitatea filozofică a sentimentului-idee. Ele merită consemnate pentru că se înscriu în sfera teoriei hegeliene a „totalității", privind personalitatea poetului liric. Este vorba de capacitatea de reprezentare independentă a subiectului ca subiect, în momentul în care acesta a esențializat subiectivul cu obiectivul, adunînd în interioritatea sa experiența internă și făcînd ca ideea poetică să se nască fără nici o constrîngere. Redevenind subiect în urma armonizării materialității externe, limitată cu interioritatea nemărginită a spiritului, ideea poetică face ca umanitatea să se recunoască în chipul său : „Subiectul, conținutul trebuie să primească, desigur, și în poezie obiectivitate pentru spirit, dar obiectivitatea își schimbă realitatea anterioară pe care a avut-o pînă acum cu realitatea exterioară existînd numai în conștiință ca atare, ca ceva reprezentat și intuit numai spiritual. În felul acesta spiritul își devine sieși obiectiv, pe propriul său teren, posedînd elementul lingvistic în parte numai cu titlu de mijloc de comunicare, iar în parte ca exterioritate nemijlocită din care el s-a retras originar în sine ca dintr-un semn" [61].

Scanned with OKEN Scanner

A doua concepție estetică este a lui B. Croce care formulează cunoscutul principiu al *teorezei,* bazat, cum se știe, pe conceptul de intuiție pură. După ce face distincția între poezie și sentiment, autorul italian demonstrează, în capitolul *Expresia poetică* din marea capodoperă *Poezia,* funcția ontologică a invenției lirice, denumind-o *teoreză.* Iar această calitate nu rezultă din vreo idee explicită, abstractă, ci din modul cum sentimentul este transfigurat în poezie. Dacă poezia ar fi același lucru cu starea sentimentală informă, ea nu ar avea nici un caracter elevat, pentru că s-ar caracteriza prin pasiuni nestăpînite, sălbatice. Ura, mînia, tristețea, iubirea exaltată s-ar înfățișa în forme brute, ceea ce ar dovedi că omul se află pe o scară de jos a existenței sale biologice. Croce exagerează aici. Cine este cuprins de o iubire adevărată și curată, intuiește și forma corespunzătoare, aleasă. Liricitatea nu se distribuie cu strictețe, cum a arătat și Titu Maiorescu în articolele sale despre poezia populară, numai în funcție de gradul de civilizație și de cultură.

Condiția ca poezia să devină o realitate estetică este ca sentimentul, considerat materie primă, să sufere o anume transformare : patimile trebuie domolite. Aceasta înseamnă că sentimentele capătă o calitate nouă pentru care o numim poezie, iar semnul că a avut loc procesul transformator, de creație, îl reprezintă *expresia poetică.* Ea certifică lucrul asupra materialului, forma în care a fost încorporată starea sentimentală prin domolire și atenuare, dar și faptul că prin acest efort se înalță spiritualitatea, iar umanitatea se face simțită și cunoscută. Poezia ne înfățișează destinul omenirii, lucrurile și patimile ei, de aceea reprezintă o formă de cunoaștere, o *teoreză.*

Am văzut deja că Maiorescu s-a exprimat negativ în legătură cu posibila corelație dintre poezie și filozofie. Și Goethe scria : „Schiller atinge culmile splendorii și expresivității de îndată ce se lasă de filosofie“ (*Gîndirea lui Goethe,* II, 321). Să-l ascultăm din nou pe autorul român : „Adevărata fire a poeziei este, după cum se știe, nedespărțită de filosofie, căci poezia este încercarea făcută de om de a turna singularul într-un tot spre a *con-*

feri existenței sale o formă armonioasă" (Scrieri din tinerețe, p. 176—177). Fraza pare să aparțină lui Hegel și am crede-o dacă nu ni s-ar preciza că ultimele cuvinte (cele subliniate) sînt extrase dintr-o dizertație a lui Carlyle. De asemenea : „Sarcina de căpetenie a omului este fericirea omenirii. Fericirea înseamnă armonie, armonia cu totul obiectivă între om și omenire. Ea trebuie să fie însă dintru început menținută în această viață a omului. Ne dăm seama cu ajutorul științei, al filosofiei și prin reprezentarea ei cu ajutorul poeziei. Iată de ce filosofia și poezia trebuie să fie la temelia umanității, a fiecărei familii, a educației și cu precădere a educatorilor" [62].

Am citat trei pasaje din scrierile lui Titu Maiorescu, nu foarte armonizate între ele, este drept, dar cu ajutorul cărora putem reconstitui ideile privind funcția filozofică a poeziei. Dacă textele respective nu sînt perfect uniforme înseamnă că Maiorescu a privit raportul poezie-filozofie circumstanțiat : teoretic, sociologic, educativ. Ni se pare firesc. S-ar mai putea invoca rezerva că Titu Maiorescu a făcut aceste observații în tinerețe, că n-au fost urmate de altele la fel de explicite ? Dar cum am procedat și în altă parte, interesează și direcția de gîndire : criticul și-a fixat observațiile în raport cu dihotomia minte-inimă ; uneori aceste două facultăți se despart, alteori se întîlnesc. Nu o dată, chiar în planul artei.

b) *Poezie și proză.* În legătură cu aceste categorii literare se poate urmări dintr-o nouă perspectivă gîndirea criticului. În *O cercetare...* problema este tratată sub regimul dihotomiei minte-inimă : „Prima condițiune dar, o condițiune materială sau mehanică, pentru ca să existe o poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este: ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantazia auditorului, și tocmai prin aceasta poezia se deosebește de proză ca un gen aparte, cu propria sa rațiune de a fi. Cuvîntul prozaic este chemat a-mi da noțiuni, însă aceste noțiuni sînt abstracte, logice desmaterializate și pot constitui astfel un adevăr și o știință, dar niciodată o artă și o operă frumoasă (...). Prin urmare, un șir de cuvinte care nu cuprind alta decît noțiuni reci, abstracte, fără imaginațiune sensibilă, fie ele oricît de bine rimate

și împărțite în silabe ritmice și în strofe, totuși nu sînt și nu pot fi poezie, ci rămîn proză — o proză rimată".

Este limpede că nu are în vedere proza ca „gen" literar, cum lasă să se înțeleagă într-o primă frază, ci tipurile fundamentale de reprezentare (prin noțiuni și prin imagini) după care iau naștere operele științifice și cele literare. Prima parte a studiului *O cercetare critică* este tocmai ilustrarea acestei dihotomii, cum o mărturisește singur în pasajul următor și anume sensibilizarea cuvintelor „prozaice" și transformarea lor în poezie. Această parte a studiului se prezintă ca o introducere în tehnica poeziei, avînd ca obiect îndemînarea și gustul poetului în alegerea cuvintelor. După cum a doua urmărește implicarea autorului în operă prin înzestrarea sa naturală care este ideea-pasiune. Prima exemplificare este luată dintr-un autor român, A. Mureșanu, ceea ce-i face de două ori cinste. Mai întîi pentru că se obișnuia, potrivit tradiției retorice, să se extragă modele alese din autori clasici ; apoi pentru că, deși trecuse politica printre obiectele științei, concluziona că noțiunile ce cuprind adevăruri pot deveni poetice dacă îndeplinesc prima condițiune, cea materială. Iată comentariul și exemplul : „A. Mureșanu, în loc de a vorbi de armata turcească, de Rusia, de patria română, cuvinte cu totul prozaice, sensibilizează aceste noțiuni și zice :

„N-ajunse iataganul barbarei semilune
A cărui plăgi fatale și azi le mai simțim,
Acum se vîră cnuta în vetrele străbune
Dar martor ne e Domnul că vii nu o primim !"

A susține că ar exista teme nepoetice ni se pare astăzi o exagerare. Autorul avea dreptate doar în contextul literar al vremii, cînd terminologia încă nu era bine fixată. Dovadă că și la Hegel întîlnim idei asemănătoare. Și el susține că există cuvinte „poetice" și „prozaice" care se separă prin modul de tratare rațională sau intuitivă ; și el crede că ritmul, măsura și rima sînt semne distinctive ale poeziei ; și el vorbește „de un mod de reprezentare prozaic" diferit „de cel poetic" (*Prelegeri de estetică*, II, p. 371), chiar despre „două sfere deosebite ale conștiinței, poezia și proza" (lucr. cit., p. 371). Și cum poezia

este independentă, proza „privește vastul material al realității conform legăturii dintre cauză și efect concepută de *intelect*, scop și mijloace și alte categorii ale gîndirii mărginite și, în general, conform raporturilor exteriorității și ale finitului!“ (lucr. cit., p. 373).

Totodată, autorul german utilizează criteriul istoric în definirea celor două categorii de reprezentare și cu acest prilej apelează la Aristotel care făcuse distincția filozofică dintre poezie și istorie. Hegel restrînge stilul științific în general la proza istorică, totuși insistă asupra deosebirilor de expresie dintre poezie și istorie, element nou față de Aristotel. Cele două sfere ale conștiinței s-au dezvoltat în etape istorice diferite. Poezia a apărut înaintea prozei, astfel că de la început și-a întins stăpînirea spre ambele forme de reprezentare. Cînd s-a născut proza istorică, poezia a cedat din întindere și s-a retras în domeniul sensibilului, fiindu-i mai la îndemînă. „Numai în felul acesta poate să-și delimiteze poezia pentru opera-i determinată, conținutul ca pe un punct central mai ferm în sine, care se poate desfășura apoi și el ca totalitate rotunjită, fiindcă acest centru, pe de o parte, ține mai strîns legate unele de altele diferitele părți ale întregului, iar pe de altă parte, fără să pericliteze unitatea acestuia, îi este îngăduit să confere fiecărui amănunt dreptul cuvenit la exprimare independentă“ (lucr. cit., p. 392—393). Toate acestea spre deosebire de istoriografie care își are materia în „circumstanțe relative“ și nu reușește să le elibereze pentru a se exprima în afara concretului.

Tehnica delimitării poeziei de proză o aplică și B. Croce în cartea sa despre poezie. Capitolului *Expresia poetică* îi urmează altul intitulat asemenea, *expresia prozei*. Ne-am aștepta, după titlu, să ni se propună altă perspectivă de înțelegere a problemei, din care să se întrevadă înrudirile celor două forme literare sub raportul ritmurilor interioare, al formelor retorice, al modalităților de reprezentare. În realitate, autorul italian are în vedere tot stilul științific și istoriografia: „Expresia în proză, spre deosebire de cea poetică, nu va consta în exprimări ale afectelor și sentimentelor, ci în determinări ale gîndirii, deci nu în imagini, ci în simboluri sau semne ale conceptelor“ (*Poezia*, p. 36). Și mai departe: „Fiind simbol ori semn,

expresia prozei nu este *cuvînt*, așa cum, pe de altă parte, nu este cuvînt manifestarea naturală a sentimentului ; cu adevărat cuvînt nu este decît expresia poetică ce ne dezvăluie sensul profund al vechilor spuse că *poezia este limba maternă* a speciei umane" (*Poezia*, p. 38). Problema este din nou istorizată și trasă înapoi cu cîteva decenii.

Titu Maiorescu a dat și altă accepțiune prozei, recunoscîndu-i valoarea ei ca artă și nediferențiind-o net de poezie. Spre exemplu, în *Direcția nouă*, deci cu numai cinci ani de la *O cercetare critică*, a pus în aceeași ordine estetică proza cu poezia. Distincția dintre proza artistică și cea științifică o făcea după criterii formale precise, care sînt și ale poeziei, anume după limbă și stil, așa cum rezultă din următorul pasaj : „Cu aceasta trecem la partea din urmă a expunerii noastre : proza estetică în juna direcție, adecă la proza privită în forma ei, în limbă și stil" (*Direcția nouă în poezia și proza română*, vol. cit., p. 201). Partea „din urmă" este, cum se știe, o polemică în spirit tipic maiorescian, unde se lua atitudine împotriva reformatorilor limbii care propuneau soluții artificiale, în discordanță cu evoluția naturală a vorbirii. Criticul relevă unele aspecte din *O cercetare critică*, *Despre scrierea limbii române* *Limba română în jurnalele din Austria* și susține din nou cu argumente logice că în evoluția ei istorică orice limbă își schimbă înfățișarea, calitatea sonoră, dar se și îmbogățește noțional și semantic ; el spune *estetic*, cu alte cuvinte privește totalitatea sistemului limbii : claritate, armonie, suplețe, muzicalitate. Acest progres logic și estetic nu se produce de la sine, mecanic, ci este opera creatorilor, a artiștilor în cea mai mare parte. De aceea, orice reglementare în domeniul cultivării limbii trebuie să țină seama de forma elaborată în procesul circulației, ca și de modelele artistice ale marilor creatori : „Că la noi sunt prea multe forme, aceasta o recunoaștem ; că o asemenea stare a limbei e bine să se schimbe și că se va schimba și aceasta ne pare sigur. Dar drumul schimbării și reformei nu sunt legiferările vreunei academii sau vreunui filolog, individual. Diversitatea limbei la noi provine din lipsa unei poezii și prozei recunoscute de clasice între toți și prin urmare unificarea

nu se poate naște decît odată cu nașterea acelei poezii și proze care va fi proza autorilor estetici, nu proza filologilor" (loc. cit., p. 207). Dacă printre reprezentanții „prozei june" i-a citat pe Iacob Negruzzi, Nicu Gane, chiar pe Vîrgolici și Lambrior (ultimii doi fiind filologi), lista „clasicilor" includea nume selectate cu mai multă rigurozitate : „Tot ce știm este numai că această alegere se face instinctiv, și nu după reflexie, și că se îndreptează mai ales după poeți ; și datoria noastră este dar a ne împotrivi în contra oricărei monotonizări a limbei sub jugul vreunei filologii și a aștepta venirea acelei poezii și proze clasice care să fixeze limba. Cel mult mai putem constata că pentru epoca de acum autorii cei mai buni și mai răspîndiți ai românilor sunt Alecsandri, Bolintineanu și Odobescu și că multe forme ale vorbirii adoptate de ei au dintre toate cea mai mare probabilitate de a rămînea, tocmai fiindcă Alecsandri, Bolintineanu și Odobescu sunt scriitori estetici și nu eruditi reflexivi, și fiindcă în materie de limbă urechea lor singură face mai mult decît capul a o sută de filologi" (lucr. cit., p. 207—208). Noțiunea de „scriitor clasic" are o accepțiune perfect circumscrisă fenomenului literar în totalitatea lui și nu vizează vreo grupare anume ori limitare la anume tehnici de elaborare. Cuvîntul „clasic" implică neapărat sensul de valoare, de aceea a crezut mai totdeauna că teatrul lui Corneille nu reprezintă un interes major. Greșea aici, însă este sigur că idealul său literar nu era reprezentat de direcția lui Boileau.

Titu Maiorescu a rămas consecvent pînă la sfîrșitul vieții părerilor privind împărțirea stilurilor prozei, în artistică și științifică. În *Povestirile d-lui M. Sadoveanu,* se exprimă într-un limbaj critic asemănător celui folosit pentru poezie : „intuiția exactă", „originalitate puternică", „sobrietate", „cuvîntul nimerit", capabil să deștepte „în cititor totdeauna „imaginea plastică", „impresia de frumusețe" etc. Dezvoltarea noțiunii de *proză artistică* în vecinătatea imediată a aceleia de *poezie* a avut loc pe terenul unor aprinse dispute privind destinul scrisului românesc. Tocmai de aceea ele par izvorîte din însăși viața noastră sufletească și nu importate din afară.

Scanned with OKEN Scanner

12. *DUBLA FUNCȚIE A POEZIEI. O cercetare critică* începe astfel : „Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul". Iată una dintre funcțiile ei, formulată încă din prima propoziție. Este de fapt concluzia întregului studiu, pusă la început. Va fi relevată pe parcurs, iar din modul cum decurge întreaga argumentare se poate deduce că autorul a avut în vedere transferuri de funcție la mai multe nivele. Spre exemplu, se trece de la cuvînt, care poate fi o gîndire („gîndirea cuvîntului"), dar și o expresie frumoasă (de pildă un trop) la imagine pentru a se ajunge la poezie. Imaginea, cum am văzut, nu este poezia, ci o parte a materialului acesteia, veșmîntul sensibil, după care urmează să se constituie opera, în baza celor două condiționări (materială și ideală), ca unitate organică și structurală. Poezia este deci o sinteză în care se armonizează forma sensibilă cu ideea arhetipală.

Aici apare un aspect dilematic iscat de formulările maioresciene privind frumosul pe de o parte și poezia pe de alta. În primul caz : „frumosul este, după Maiorescu, (nu discutăm acum originalitatea definiției), exprimarea unei idei sub o formă sensibilă corespunzătoare". Iată și definiția poeziei pe care, de asemenea, am mai transcris-o : „poezia cea adevărată nu este decît un simțămînt sau o pasiune manifestate în formă estetică". Aici trebuie să decidem : poezia „este chemată să exprime frumosul", cum ne îndeamnă prima frază să credem, sau este frumosul însuși, ceea ce pare plauzibil comparînd definițiile. În primul caz, ea se află în subordinea frumosului. Poezia reprezintă doar o treaptă de înălțare, îndeplinește funcția de „deșteptare", asemenea cuvîntului care pune în mișcare „imaginea sensibilă" : iată a doua funcție a poeziei. Atunci ce înseamnă frumosul și cum trebuie înțeleasă poziția sa în spațiul spiritului ? Răspunsul se poate da cu argumente schopenhauriene, criticul însuși avansînd de mai multe ori în această direcție : frumosul este ideea arhetipală, nu o realitate concretă. El se lasă contemplat în transcendent, poezia fiind o cale de ascendere. Prima funcție este înfățișarea frumosului. Potrivit celeilalte, poezia reprezintă un mijloc de înălțare în sfera idealității.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă poezia este frumosul însuși, înseamnă că ideea a căpătat formă concretă și poate fi contemplată sub chipul artei. Acesta este și sensul următorului pasaj din *O cercetare critică*: „Poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată; dar nou și original trebuie să fie în veșmîntul sensibil cu care o învelește și pe care îl reproduce în imaginația noastră. Subiectul poeziilor, impresiunile lirice, pasiunile omenești, frumusețile naturei sînt aceleași de cînd lumea; nouă însă și totdeauna variată este încorporarea lor în artă; aici cuvîntul poetului stabilește un raport pînă atunci necunoscut între lumea intelectuală și cea materială și descopere astfel o nouă armonie a naturei" (vol. cit., p. 26).

Cele două funcții sensibil distincte, înfățișarea frumosului prin poezie și înălțarea impersonală, țin fie de meșteșugul artistului în măsura în care e respectată „condiția materială", fie de înzestrarea acestuia: „condiția ideală". Dar Maiorescu a urmărit un scop mai înalt, vizînd estetica artelor, iar faptul ni se dezvăluie încă de la început. E aceeași preocupare pe care a avut-o în conferința *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*: să urmărească modul cum se realizează unele concepte estetice pe terenul diferitelor arte. Dacă în *Vechea tragedie* și în *Considerații filozofice* era preocupat de realizarea frumosului, agreabilului, sublimului, patosului, melodicului și armonicului în teatru și, respectiv, în muzică, autorul încerca (în *O cercetare critică*) să extindă studiul și asupra poeziei; după cum, mai tîrziu, se va îndrepta cu aceleași intenții către arhitectură. În această privință cercetările lui Titu Maiorescu prezintă un interes teoretic accentuat (nu numai practic, așa cum se afirmă de obicei) pentru gîndirea estetică românească

Nu mai puțin adevărat este că în privința definirii frumosului ori a funcțiilor poeziei și alți autori români gîndeau aproximativ la fel, chiar dacă o făceau cu mai puțină forță și autoritate. Citățm cu titlu informativ două opinii. A. D. Xenopol: „Apoi poezia are de realizat frumosul în modul cel mai lămurit; ea trebuie să reprezinte în lumea esterioară chiar șirul de gînduri ce mișcarea pasiunii aduce prin inteligență, și asupra cărora aceasta revarsă coloarea sa poetică; ba chiar de multe ori figura

Scanned with OKEN Scanner

sensibilă în care se încorporează pasiunea rămînînd neesprimată, numai șirul de gîndiri asupra cărora influențează devine obiectul comunicării“ [63]. Și Radu Ionescu: „Așa, adevăratul scop al artei este reprezentarea idealului, care este cea mai înaltă expresiune a frumosului, cea mai mare perfecțiune a frumuseții ce există în natură. Acest ideal al frumosului este singura sorginte în care arta trebuie să caute inspirațiunile sale ; el înalță sufletul nostru într-o regiune divină de impresiuni încîntătoare și de fericiri mai curate decît cele ce simte în realitate ; acest ideal deșteaptă în noi cele mai mari sentimente ale sufletului omenesc : amorul pentru adevăr, entuziasmul pentru bine, admirațiunea pentru frumos“ [64]. Din perspectiva acestui triptic axiologic fundamental a tratat și Titu Maiorescu tema înrudirilor dintre arte, fapt ce l-a preocupat în decursul întregii sale activități didactice și științifice.

13. *CONCEPTELE POEZIEI.* Maiorescu utilizează în studiile sale o mare varietate de concepte, fără de care poezia nu ar putea fi judecată. Unele se referă la geneza poeziei, altele la invenție sau expresie, la corelația cu formele înrudite de reprezentare, la valorizarea și conceptualizarea experiențelor literare ori la receptarea acestora. S-ar putea alcătui un veritabil dicționar de termeni poetici, literari și estetici. Nu degeaba s-a spus că numai *O cercetare critică* (fără a mai socoti și celelalte studii, însemnări din *Jurnal* și *Epistolar,* rapoarte, prelecțiuni, aforisme despre poezie în general) ar constitui „un condensat tratat de estetică, cel dintîi în cultura noastră, cu aplicație la poezie“ (P. Constantinescu).

Termenii tehnici utilizați de Maiorescu se pot grupa în *concepte pozitive* și în *concepte negative.* Împărțirea ne-am însușit-o din domeniul psihologiei. Prin concepte pozitive înțelegem acea categorie de reprezentări care, în momentul apariției în conștiință, provoacă o stare psihică afirmativă, de calm și de înseninare. Din contra, *conceptele negative* sînt destinate, prin natura reprezentărilor, să tulbure cuprinsul sufletesc, pentru că acesta e scos din starea obișnuită, normală. Din prima grupă fac parte : *clasic, frumos, măsură, armonie, claritate* etc.

și caracterizează o anumită disciplină artistică și familie de opere literare ; în grupa a doua se includ : *imaginație, fantezie, iraționalitate* (Maiorescu spune *anormalitate*), naturalețe etc. Există și o a treia serie de categorii, *neutre : stilul, metafora, ritmul, rima, sentimentul, sensibilitatea*. Conținutul acestora nu a variat ; cel mult mijloacele de realizare. Stilul tot stil s-a numit, fie încărcat, fie simplu ; definiția metaforei nu s-a schimbat de la Aristotel, ea fiind folosită și de clasici și de moderni. Altul este destinul categoriilor pozitive și negative. Selectăm cîteva, nu numai pentru a ne preciza în înțelesul ce l-am dat (pozitiv/negativ), cît și din interesul mai general de a contribui la lămurirea unor direcții și izvoare în formația criticului. Căci problema, se pare, continuă să rămînă controversată, deși s-au adus lămuriri de interes incontestabil în ultima vreme. Ne referim îndeosebi la lucrările semnate, în ordine cronologică, de Nicolae Manolescu *(Contradicția lui Maiorescu)*, Domnica Filimon *(Tînărul Maiorescu)*, Eugen Todoran *(Maiorescu)* și Mihai Drăgan *(Lecturi posibile)*. Ca și în capitolele imediat anterioare, vom lăsa pledoaria pe un plan secundar și vom permite textelor să vorbească de la sine.

a) *Concepte pozitive*. Dat fiind că Maiorescu a fost considerat temperamental un *tip clasic* (pornindu-se de la ținuta lui profesională olimpiană cît și de la anumite aspecte formale ale limbajului critic, să începem cu acest termen. Cum am arătat în cap. 11, cînd au fost citați Bolintineanu, Odobescu și Alecsandri ca *scriitori estetici*, în gîndirea lui Titu Maiorescu orice creator autentic de expresie literară, de natură să direcționeze normele scrierii este un *clasic*. Interpretarea îi aparține întru totul. Ea diferă de cea curentă în tratatele mai vechi ori mai noi, care înțelegeau și înțeleg prin *clasic* numai scriitorul recunoscut drept model literar și care, tocmai de aceea, se studiază în școală. E un sens restrictiv. Pentru Maiorescu fenomenul *clasic* nu reprezintă o realitate raportabilă numai în trecut. Distincțiile obișnuite în spațiul culturii germane erau : „cei vechi" și „cei noi" (Goethe), „naivi" și „sentimentali" (Schiller). Raportarea

clasicismului sau a fenomenului clasic la un trecut determinat nici nu putea fi concepută de un logician convins că noțiunile și reprezentările se modifică și totodată se îmbogățesc cu trecerea timpului. Modelele artistice apar permanent, iar calitatea lor variază în funcție de treptele de înălțare. Și Maiorescu adora modelele „celor vechi", doar s-a format sub influența lor. Însă fiecare reprezintă un moment determinant din istoria judecății afective, cum a afirmat despre Alecsandri, Bolintineanu, Odobescu (scriitori clasici „pentru epoca de acum") și cum avea s-o repete în legătură cu Mihai Eminescu, în condițiile altei trepte de înălțare.

Pe de altă parte, clasicismul francez nu l-a atras niciodată în așa fel încît să se spună că a exercitat vreo înrîurire asupra gîndirii sale estetice. Se poate dovedi și cu următorul pasaj din *O cercetare critică*. După ce înșiruie mai multe exemple negative de poezie, dominate de reflexii reci, abstracte, conchide : „Cunoaștem obiecțiunea ce o fac poeții *pipei* și companie în contra acestei critici : poezia frumoasă trebuie să fie adevărată : *rien n'est beau, que le vrai* etc.

Obiecțiunea seamănă cu cei ce o fac.

Tot ce e frumos e adevărat ! (Fie ; deși îți vine să întrebi cu Pontius Pilatus : ce este adevărul ? Dar de aici încă nu rezultă că tot ce este adevărat trebuie să fie și frumos" *(Opere,* I, p. 48). Ultima propoziție silogistică se opune cu totul celebrului aforism „rien n'est beau que le vrai" care stă la baza esteticii clasiciste. Criticul îi replică : „nu tot ce este adevărat trebuie să fie și frumos".

Și Maiorescu îndrăgea claritatea în expunere. Dar a învățat-o de la Herbart, nu de la clasiciști. Dacă o invoca în *O cercetare critică,* o făcea pentru că trebuia să explice regulile elementare după care se compune o poezie. Se știe că Boileau pretindea reprezentărilor literare să fie, printre altele, *clare* și *distincte,* în conformitate cu adevărul rațional exprimat. La rîndul său, Titu Maiorescu, definind filozofia ca „prelucrare a noțiunilor", arăta că primul rezultat al operațiunii este că acestea (noțiunile) devin *clare* și *evidente (Fragment din tinerețea mea).* El îl urmează aici, tot clar, pe Herbart. Și Goethe

respingea neorînduiala formală în construcția arhitectonică (la fel va proceda și Maiorescu atunci cînd va medita asupra acestei arte în aforisme), fără să fie etichetat drept clasicist : „Pentru mine, în rubrica *Goticul* se îngrămădeau, ca într-un aliniat de dicționar enciclopedic, toate noțiunile eronate ce-mi trecuseră vreodată prin cap, sinonime cu : neprecis, dezordonat, nefiresc, adăugit și cîrpăcit, supraîncărcat" *(Gîndirea lui Goethe,* II, p. p. 284—285). Și criticul pleda pentru *armonie,* dar acesta nu este un termen în exclusivitate clasicist. Aplicîndu-l la conținut și la formă, Hegel scotea în evidență funcția unificatoare a imaginației : „În această privință, scria filozoful german, imaginația poetică trebuie să țină în primul rînd calea de mijloc între generalitatea abstractă a gîndirii și corporalitatea sensibilă și concretă" *(Prelegeri de estetică,* II, 364). Schopenhauer arăta, cum se va vedea într-un capitol special, că originalitatea (formei) și claritatea sînt calități specifice geniului. Maiorescu avea să țină seama și el de această idee în studiul său despre Eminescu.

Realitatea este că în vremea lui Maiorescu și încă mai înainte, de la sfîrșitul secolului al 18-lea, tratatele de retorică au început să fie revizuite într-o manieră modernă, chiar și în mediul francez. Printre primii se află La Harpe, cu întinsele sale cursuri de istoria literaturii franceze, mai apoi Marmontel, care îmbina retorica cu istoria literară. Revizuirea consta, într-o primă etapă, în restrîngerea elementului *rațional* (îndeosebi în privința calității cuvintelor) și în extinderea celui pasional. A. Filon, unul dintre cei mai reputați retoricieni francezi, introducea capitole întinse pe care le consacra formelor de expresie ale pasiunii [65]. Perioada de revizuire și de tranziție la care ne referim a fost înfățișată foarte convingător de Eugen Todoran în cartea sa despre Maiorescu. Autorul constată că în secolul trecut „începe divorțul între *gîndire* și *simțire,* poeții încercînd să elibereze limbajul de constrîngerile logice, pentru o mai mare emotivitate a expresiei : Maiorescu, prin contactul de idei al epocii moderne, se găsea la momentul discreditării retoricii tradiționale, sfîrșiată de cele două tendințe opuse,

logică și *estetică*, dar și în perspectiva unei noi jonc-țiuni a acestora în unitatea originală a cuvîntului, așa cum se va realiza ea mai tîrziu în stilistica contemporană, pentru care funcția poetică a limbajului tot mai mult va fi definită ca o funcție retorică iar valorile poetice ale limbajului vor fi căutate în tradiționalele figuri de stil"[66].

b) *Concepte negative.* Pentru *pasiune* (passiones) există o interpretare negativă de ordin mistic. Asimilat cu unele valori teologale, înseamnă *a cădea*; ființa omenească, prin pasiuni, decade în păcat. Despre *imaginație* a scris criticul cîteva pagini în *Considerații filozofice*, din perspectiva psihologiei și ca un aspect al creației estetice. El o deduce dintr-o dublă serie de reprezentări, „opuse" și „ajutătoare" și o consideră o variantă a *memoriei (Scrieri din tinerețe*, p. 304). Caracteristica ei, ca și a memoriei, ar fi anemierea și de aici, infidelitatea. Niciodată imaginația nu este o reproducere exactă. De aceea trebuie corectată, reînviorată, îmbogățită. Acum se înțelege de ce Maiorescu folosește invariabil verbul *a deștepta* cînd definește funcția de vehicul al cuvîntului în poezie. El reînvie imaginea (și prin aceasta devine imaginație), îi dă forță și strălucire. Căci imaginația este o facultate specială a psihicului, ne spune Maiorescu, iar cînd „se manifestă cu mai multă putere, i se spune fantezie". Ca și visul, cu care se aseamănă, „nu făurește niciodată un material nou, ea readuce doar într-o formă nouă materia unor amintiri anterioare". Artistul are grijă (dacă îl ajută talentul) să încarce cuvîntul cu emotivitatea ce se revarsă din prea plinul său sufletesc („năvala", „abundența simțirii"). Și astfel imaginația, îmbogățită, capătă o coloratură nouă, originală. Este o mare deosebire față de tratatele tradiționale. Chiar și Marmontel, pe care l-am citat drept un retorician de tranziție, considera imaginea, tratată foarte pe larg într-una din lucrările sale, o categorie a mimesisului, un dublu al obiectului. „De la Longinus s-a înțeles prin *imagine* tot ceea ce în poezie numim descriere și tablou. Dar vorbind de coloritul stilului, se adaugă acestui cuvînt o idee mult mai precisă; și prin *imagine* se înțelege această specie de metaforă care, pentru a da culoare gîndirii, și pentru a face un obiect sensibil, dacă nu este, sau mai sensibil

dacă nu este suficient, este înfățișat sub trăsături care nu sînt ale lui, ci ale unui obiect analog“ [67].

De la tratamentul psihologic al imaginii, Maiorescu a ajuns la un alt concept negativ, anume la *iraționalitatea poeziei* și a artei în general. În lecturile curente, găsea diferite speculații stimulatoare pe această temă. Putea citi, de pildă, în *Poezie și adevăr* de Goethe : „Poezia știe să redea drept adevărată o idee falsă, deoarece apelează la sentimente“ *(Gîndirea lui Goethe,* II, p. 400). Ca logician, propunea soluții teoretice personale privind tipurile de adevăr, obiectiv pentru știință și subiectiv pentru artă. De aceea își permitea să scrie în *O cercetare critică,* după ce arătase cum pasiunea năvalnică îl face pe poet să vadă obiectele deformate, mărite sau micșorate : „Pasiunea este o stare anormală a sufletului omenesc. Încordarea sensațiunilor, prin care se caracterizează, nu poate dura mult fără a pune sufletul în pericol, și terminarea ei, în proporție cu natura acestui afect, constituie totdeauna o criză intelectuală și fizică, a cărei scară variază de la plîns pînă la nebunie. Șirul fenomenelor pasiunii nu este decît apropierea crescîndă spre acea catastrofă“. În acest pasaj autorul compară legile dezvoltării pasiunii (Eminescu vorbea de o „estetică a pasiunii“) cu acelea ale poeziei : deci și poezia ar fi o „stare anormală“. Sau : „Cuvintele poetului pot dar să fie tot așa de puțin reale în înțelesul lor exact ca nălucirile nebuniei, numai simțămîntul cel profund al naturii să fie păstrat ; și cine a înțeles odată natura vizionară a întregii existențe, nu se va mira de aceasta“. Asemenea cuvinte îl îndepărtează din nou pe Maiorescu de clasicism.

Și totuși : putem să-l considerăm pe Maiorescu clasicist ori modern ca structură temperamentală și formație ? El însuși se considera un spirit modern. Dar formula cea mai potrivită ni se pare *umanismul.* Cuvîntul caracterizează întreaga lui gîndire și activitate. Cînd Al. Dima a scris cunoscutul său studiu pe tema afinităților elective, Goethe-Maiorescu, a indicat totodată și familia de spirite elevate și generoase la care a aderat întemeietorul „Junimii“ și al „Direcției noi“.

B. Estetica muzicii

În problemele de estetică a muzicii Maiorescu și-a asumat o răspundere riscată din capul locului : să comenteze drama muzicală wagneriană cu argumente inspirate de Lessing și de Schiller. Din fericire, nu a rămas numai la ei. În afară de aceasta, a transferat discuția din domeniul criticii de artă în cel al esteticii generale. Chestiunilor de receptare a operei, după modelul autorului lui *Laokoon*, le-a preferat geneza, motivarea și structura tipologică a formelor frumoase, în baza corelației factorilor raționali și sentimentali. Cum era interesat de raportul conceptual dintre muzica modernă și vechea tragedie franceză, a crezut că este mai „filozofic" să utilizeze categorii sinonime și adecvate *(melodic-agreabil — sentimentalitate // armonie — sublim — idee)*, ca indici ai integrării modelelor artistice invocate : Corneille, Wagner, Rossini, Mozart și Beethoven, în sfera idealului estetic. Demersul metodologic capătă o notă inedită în comparație cu Lessing, și de modernitate, nespeculată îndeajuns. Autorul reușește să trezească un interes destul de larg, dovadă opinia favorabilă ce i s-a creat prin publicațiile din țară și mai ales din străinătate, unde și-a comunicat primele rezultate.

Încrederea entuziastă a lui Titu Maiorescu în teoria sa despre dubla structură armonică a frumosului, aplicată la muzică și la tragedie, fusese favorizată, inițial, și de anumite situații de circumstanță [1]. Capitala Franței cunoscuse unul dintre scandalurile de zile mari, și anume provocase căderea în chip foarte francez a dramei muzicale *Tannhäuser* de Richard Wagner. Pe lîngă aceasta, autorul lui *Lohengrin* nu era încă reabilitat politic în patria sa, iar critica de specialitate îi accepta doar piesa de tinerețe, *Rienzi*, „opera cea mai puțin wagneriană a lui Wagner" [2], concepută după moda timpului, adică în stilul melodic, ușor și agreabil al italienilor. „În lumea germană, afirmă unul dintre primii biografi ai compozitorului, am remarcat o totală neînțelegere a operelor lui Wagner, o ostilitate vizibilă contra persoanei sale" [3]. Reținem că autorul francez citat și-a publicat lu-

crarea destul de tîrziu, la începutul secolului. În 1861, Maiorescu, cu toate rezervele sale, în cea mai mare parte justificate, ce urmează să fie relevate, făcea operă de pionierat, propagînd idei wagneriene în mari capitale ale Europei și chiar în patria de origine a celebrului compozitor. În curînd avea să manifeste un interes asemănător pentru un alt reprezentant al spiritului german, Schopenhauer, îndemnîndu-l pe Zizin Cantacuzèn să realizeze prima versiune franceză a cărții *Lumea ca voință și reprezentare*.

În perioada examenelor de licență în drept la Paris (1860—1865), Titu Maiorescu se interesa intens de Wagner, aflat și el în capitala Franței. Îl urmărea pe marele compozitor la concerte, citea informațiile despre el, din presă, și se pare că l-a cunoscut personal (*Jurnal*, III, 167). Nu este exclus să fi participat la celebra premieră a operei *Tannhäuser*, pentru că despre spectacol vorbește în deplină cunoștință de cauză. Cu siguranță, în sală se aflau, printre mari personalități europene, Th. Gautier, Ch. Baudelaire, H. Berlioz, Fr. Liszt și, probabil, Rossini.

Fie că fusese martor ocular, fie că deținea informații de la persoane autorizate (îl cita în acest sens pe Victor Cousin), îi prezenta lui Ad. Stahr un raport amănunțit, încercînd să explice eșecul lui Wagner nu datorită valorii operei, cît imprudenței compozitorului de a fi sfidat presa și publicul francez. Presa însemna în Franța o forță politică ; mulțimea, la rîndul ei, era creatoare de opinie. Nici una nici alta nu se puteau ridica, după tînărul Maiorescu, la înțelegerea înaltei arte : „să recunoască și să stimeze în mod nemijlocit un geniu“ [4]. Într-un cuvînt, tînărul estetician român nu era de acord nici cu atitudinea lui Wagner, nici cu tratamentul care i s-a aplicat : „adesea, firile geniale nu țin seama de îngrădiri și convenințe“.

Scrisoarea nu este lipsită de oarecare maliție din partea lui Titu Maiorescu. Numai cu două luni în urmă, la 10 ianuarie, 1861, Ad. Stahr, devotat hegelianismului și membru al Societății de filozofie din Berlin, publicase în „Nazionalzeitung“ o recenzie la *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form (Considerații filozofice)*. Recenzentul lăuda valoarea științifică a lucrării, în special stilul

ales, însă nu se arăta entuziasmat de înrîurirea herbartianismului asupra lui Titu Maiorescu, fapt care l-a și condus pe autorul român la „rezultate consemnabile", în ceea ce Stahr numea „consecințe sociale". Replica lui Ad. Stahr nu i-a convenit lui Titu Maiorescu. De aceea a invocat episodul operei *Tannhäuser* la Paris, pentru a arăta că în destinul ideilor și al personalităților nu trebuie să se piardă din vedere anumite împrejurări sociale.

Informații interesante în legătură cu *Tannhäuser*, pe linia celor maioresciene, deținem dintr-o scrisoare a lui Baudelaire adresată marelui compozitor înainte de a-l cunoaște personal. „Aș fi ezitat încă multă vreme să vă împărtășesc printr-o scrisoare admirația mea dacă zilnic nu mi-ar fi căzut sub ochi articole nedemne, ridicole, în care se fac toate eforturile posibile pentru a vi se defăima geniul" [5]. Poetul francez își împărtășește impresia estetică provocată de drama muzicală wagneriană spunînd, printre altele: „De pildă, ca să mă folosesc de comparațiile luate din pictură, îmi închipui în fața ochilor o vastă întindere de un roșu-închis. Dacă acest roșu reprezintă pasiunea, îl văd ajungînd treptat, prin toate tranzițiile de roșu și de roz, la incandescența cuptorului încins. Ar părea prea dificil, cu neputință chiar, să ajungi la ceva mai arzător; și totuși o ultimă țîșnire vine să lase o dîră și mai albă pe albul care îi servește de fundal. Astfel fiind, dacă vreți, strigătul suprem al sufletului ajuns la paroxism" [6].

În consens cu tema acestui capitol se poate reține:

Și Ch. Baudelaire și Titu Maiorescu (primul avea 39 de ani, în 1860, al doilea numai 20 cînd apăreau cele două scrisori amintite), sînt de acord că R. Wagner revoluționează muzica modernă la dimensiune titanică și genială. Deosebirea dintre poetul francez și esteticianul român nu vizează arta, ci modul cum înțelege fiecare în parte reacțiile presei și ale mulțimii. Baudelaire, revoltat și extremist (după el, în Franța, oamenii se pricep „tot atît de puțin în poezie și în pictură, ca și în muzică"), referindu-se deopotrivă la gazetari și la spectatori, nu dorea să fie „pus laolaltă cu toți acești imbecili". Maiorescu, atent în general la „consecințe sociale", adică la principiile difuzării ideilor în rîndurile mulțimii, vedea în eșecul lui

Wagner confirmarea propriei convingeri despre „progresul adevărului". Așa cum avea să arate mai tîrziu, omul de geniu (în cazul de față Wagner) găsește formularea adevărului (nu adevărul însuși pentru că acesta este unic), îl face accesibil unui grup de inițiați (criticii muzicali), iar aceștia îl ajută pe autor în instruirea și înălțarea mulțimii. Richard Wagner (și lui i se asocia și Baudelaire) a nesocotit tocmai „partea socială" a misiunii sale de artist de geniu. Esteticianul român a reacționat aici ca un practician, cum avea să procedeze adesea în decursul întregii sale cariere. De aceea, pasajul următor din citata scrisoare maioresciană către Ad. Stahr trebuie pus pe seama teoriei privind geneza și difuziunea ideilor în viața socială, proces de mare complexitate în care se află angajați în chip dialectic și necesar trei factori cu funcții specializate : autorul, grupul de inițiați, mulțimea ce urmează a fi instruită pe calea adevărului și a artei. Iată pasajul : „Opera a căzut și pe bună dreptate. Presa i-a dat lovitura de grație, căci dacă ea e pe undeva o putere, apoi în Franța este. Și m-a bucurat să văd că nici un om, și cel mai puțin un liberal ca Wagner, n-o poate disprețui nepedepsit. Lecția pe care i-a dat-o presa a fost foarte nedelicată. Dar sub învelișul nedelicat se ascundea un sîmbure sănătos. Publicul s-a purtat cum trebuia să se poarte. Dacă îl lovești peste față, te aștepți la supunere din partea lui. Ar fi mai mult decît rusește".

Încă din mai 1859, Titu Maiorescu îi scria lui Jean Kutschera : „Vorbeai de muzica lui Wagner și cu această ocazie aș vrea să consemnez aici unele idei cărora nu le pot afla alt loc mai potrivit. Pentru mine artele sînt atît de viu legate între ele, încît aș socoti drept o unilateralitate greșită să tratezi muzica fără a lua în considerare și poezia.

De aceea, Wagner, care vrea să reunească strîns cele două arte, m-a interesat în mod nemijlocit. Prin aceasta însă m-a determinat să aplic și la muzică normele estetice pe care le cunosc precis pentru poezie ; și în același timp am dobîndit ferma convingere că întreaga orientare wagneriană este o extremă greșită" [7].

Scrisoarea reprezintă prima încercare maioresciană de sistematizare a ideilor estetice, reluate și dezvoltate

în *Considerații filozofice*, un an mai tîrziu [8], apoi în conferința *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner* ținută la Berlin (10 martie 1860), Paris (12 aprilie, 1860), din nou Berlin (27 aprilie, 1860). Pornind de la faptul că Titu Maiorescu a fost toată viața mare amator de muzică, întreținînd interesul pentru această artă în familie și în cadrul „Junimii", se poate arăta, urmărind activitatea sa din perioada berlineză, că în viața lui a existat un moment dominant de preocupări pentru estetica muzicii. În acest sens poate fi citat ciclul de conferințe din anul 1860, avînd la bază o serie de prelecțiuni filozofice, etice și estetice ținute în cadrul unor familii berlineze. Apoi capitolul al patrulea din *Considerații filozofice*, publicat la Berlin în 1861 și conferințele ținute la București, în 1862, despre poezie, muzică, arhitectură sau despre frumos și sublim „cu aplicație la arte". În această perioadă se definitivează teoria sa despre unificarea artelor. Așa cum știința și arta îi apăreau despărțite prin geneză, însă unite prin funcție, și artele, la rîndul lor, prezentau elemente comune și totodată individualizatoare. În această problemă a raporturilor, Maiorescu, cum rezultă din scrisoarea către Kutschera, pornea de la poezie spre muzică, așa cum Baudelaire aplica pe terenul muzicii simboluri cromatice, în calitatea sa de critic de artă. De reținut apoi că esteticianul român nu s-a oprit la corelația poezie-muzică, ci s-a orientat și spre arhitectură, elaborînd o interesantă schiță de morfologie a formelor frumoase.

1. *MUZICA WAGNERIANĂ*

Rezumatul conferinței *Vechea tragedie franceză și muzica wagneriană* este însoțit de următoarea notă din partea redacției revistei berlineze „Der Gedanke": „Vorbitorul dezvoltă acum, pe scurt, necesitatea logică a disonanțelor la Wagner; respinse felul în care se reclamă de la maniera lui Beethoven de a analiza o melodie și demonstră, în sfîrșit, complexul social al acestor fenomene artistice" [9]. Aici sînt cuprinse mai multe teme, pe care Maiorescu, probabil, a renunțat să le mai dea publicității. Ele pot fi reconstituite din alte surse, în special din *Darea de seamă asupra*

conferinței (...) publicată de Ad. Stahr în „National Zeitung“ (25 martie 1861) și tradusă în „Revista Carpaților“ a lui G. Sion (15 iunie, 1861).

Discuțiile care au urmat conferinței din 27 aprilie 1861 ocolesc, de pildă, tema disonanțelor din muzica lui Wagner. D'Ecrole privește problemele de muzicologie din perspectiva specificului etnic, arătînd că italienii se disting prin linia melodică „ce coboară direct din sufletul senzitiv“, pe cînd germanilor le este propriu armonicul, respectiv disciplina intelectuală. Asemenea împărțiri tranșante îl interesau, firește, pe autorul român. Ele îi aminteau de o întîmplare, oarecum identică, petrecută numai cu puțini ani în urmă, cînd avusese o dispută tot pe teme muzicale : „Aseară fusei la Chiesa : ne disputarăm cu toții pentru muzică și literatură, per la prima eu cu Claudio : Claudio apăra pe italieni ; eu zisei că *Mirra* lui Alfieri nu plătește nimica etc. Pe urmă apăram muzica clasică germană : zisei că *Zauberflöte* e mai frumoasă decît muzica lui Rossini. Ași ! Italienii înfocați apărau de să-ți astupi urechile ! Bre ! Bre ! Cum nu se pot rădica oamenii iștia peste naționalitate ; să privească lumea cu un ochi general etnografic și filosofic, fără partide ! Dar ce să le faci ! Ce e italian trebuie să fie bun“ ! (Însemnarea e din 21 mai 1856, cînd elevul de la Theresianum avea 16 ani). Discuția de atunci părea un preludiu al celei de mai tîrziu.

Punctul de vedere al lui D'Ecrole îi convenea într-o oarecare măsură și lui Titu Maiorescu. El era în curs de elaborare a unei teorii despre specificul etnic, pornind de la personalitățile reprezentative și geniile unui popor, care rezumă, într-un segment de timp, trăsăturile caracteristice. Peste cîțiva ani avea să-i ceară sprijinul doctorului Wilhelm Kremnitz în probleme de antropologie și anatomie fizică [10].

Cînd se afla la Theresianum citea cu mare interes operele lui Carlyle ca, mai tîrziu, la Iași, să țină un ciclu de prelecțiuni pe tema eroilor. În conferința despre Corneille și Wagner, autorul român avea în vedere „consecințele sociale“ provocate de marile personalități în dezvoltarea ideilor. Cînd personalitățile sînt barate de masele neînțelegătoare, ideile pătrund mai greu, dar nu

Scanned with OKEN Scanner

pot fi niciodată stăvilite. Wagner a fost întîmpinat cu dușmănie la Paris, dar destinul său artistic nu se oprea aici. Maiorescu era convins că viitorul îi aparținea compozitorului și la fel gîndea și Baudelaire : „un anume eșec complet nu distruge de fel posibilitatea unor noi tentative în același sens“ [11].

În spiritul italianului D'Ecrole, al melodiei, se pronunță și Lasson, mai interesat însă de chestiuni ale tehnicii muzicale. Din intervenția sa rezultă că îi era familiară doar opera *Rienzi* și i se părea că „desemnul istoric“ l-ar caracteriza pe Wagner. Celelalte drame muzicale apărute pînă atunci, *Vasul Fantomă, Tannhäuser, Lohengrin*, nu-l atrăgeau, pentru că se distingeau prin „unilateralitate și ignorare a elementului muzical propriu-zis“.

Prima temă (eliminată de Ad. Stahr din cuprinsul rezumatului) despre „necesitatea logică a disonanțelor la Wagner“ ne interesează întrucît aduce o dovadă grăitoare despre modernitatea lui Maiorescu la 1861. A recunoaște „necesitatea logică a disonanțelor“ înseamnă a fi la curent cu esențialul gîndirii estetice wagneriene, adică dominarea armoniei, desolidarizarea fermă de stilul operei propriu-zise, întemeiată pe suite de melodii care se succed și se ascultă cu plăcere, menținînd spiritul în echilibru și calm apollinic. Armonia a permis o nouă dimensiune estetică, profundă și complexă, de rezonanță dionysiacă. Spiritul pus în vibrație obligă materia să se transforme în limbaje sonore dintre cele mai cutremurătoare și mirifice. Nu întîmplător poeții s-au lăsat primii captivați, fără șovăire, de muzica lui Wagner. Theophile Gautier spunea despre *Lohengrin* că este „o simfonie în alb major“, iar Charles Baudelaire a văzut în Wagner un Delacroix al muzicii.

Titu Maiorescu a mai introdus o idee, în răspunsul final, la fel de interesantă ca și cea a disonanțelor. El îi dădea parțial dreptate lui Lasson că în „unele tragedii franceze există și aluzii patetice“ (vorbitorul german era de părere că „nici o artă nu e mai patetică decît cea franceză“), după cum apar melodii și în muzica lui Wagner. Observația este foarte pătrunzătoare și dacă ar fi perseverat în această direcție esteticianul român ar fi

devenit, cu siguranță, unul dintre primii mari exegeți ai compozitorului. El se referea la melodia continuă, adică la motivul fundamental și originar din care explodează ca dintr-un nucleu atomic întreaga arhitectură a dramei muzicale. În *O cercetare critică* avea să aplice această idee wagneriană, cum am văzut, la poezie. Din scrierile lui Wagner aflăm că nucleul apare ca o frază scurtă și melodică, imprecisă și obsedantă. Maiorescu mai avea în vedere și așa-numitele leit-motive, însemnînd scurte melodii, derivate din cea de bază și cu valoare simbolică. Leit-motivele transcriu muzical anumite situații cheie (marșul peregrinilor din Tannhäuser, murmurul Rinului, ceata Walkiriilor) și personaje mitice, pentru a le individualiza în spațiul dramei.

Chiar și scurta intervenție a lui Fröster nu a fost neglijată în discuție. Conferențiarul își cîntărea bine argumentele, convins de răspunderea excepțională pe care și-o asumase. Fiecare replică trebuia chibzuită în așa fel încît să-l pună într-o lumină favorabilă, atît ca român în fața străinilor, cît și ca viitor profesor de filozofie. S-a spus în discuțiile despre tînărul conferențiar român că primul răspuns i-a fost adresat lui Fröster din motive tactice, specifice stilului polemic maiorescian, ce avea să se cristalizeze mai tîrziu. Cînd Fröster, dîndu-i dreptate în anumite privințe românului și opunîndu-se interpretării etniciste a italianului D'Ecrole, afirma cu perfectă obiectivitate că vechea muzică italiană se întemeia pe armonie și că de la ea s-a generalizat fenomenul în creația cultă europeană, Maiorescu a precizat că se referea la o perioadă mai nouă, unde demonstrația se susține. A fost o retragere demnă și elegantă.

Cu tot interesul pentru conciziunea și acuratețea ideilor exprimate, Fröster nu avea decît parțială dreptate, atîta doar cît să-l servească în contextul dat. Muzica bisericească italiană nu reprezintă decît un moment din istoria armoniei, Bach utilizînd-o cu unică inventivitate în celebrele sale sinteze. În spatele ei se află o existență foarte lungă și izvoare variate, printre care așa-zisa *vocaliză A*, dithirambul orgiastic, triglosia traco-greco-romană, poliglosia folclorică, revărsate prin filieră gregoriano bizantină spre Renașterea europeană în general

Scanned with OKEN Scanner

și italiană în special[12]. Dar nu-i putem pretinde vorbitorului cunoștințele muzicale de astăzi. Pentru moment, Fröster se situa pe o poziție acceptabilă, recunoscută, tacit, și de Maiorescu.

2. *CORNEILLE ȘI WAGNER*

Teza lui Maiorescu, susținută în cadrul Societății berlineze, este că tragedia lui Corneille (referința directă fiind *Horâce)* se *aseamănă* cu drama muzicală wagneriană din punctul de vedere al „principiilor de caracter" cu care se înfruntă eroii între ei ori fiecare cu sine. Ca argument, conferențiarul invocă o definiție a frumosului (de inspirație hegeliană), din care s-ar înțelege „deplina pătrundere a ideii cu aparența sensibilă". Orice abatere de la această regulă provoacă modificări în structura esteticului. Păstrarea echilibrului între „principii" (elementul logic) și „înclinații" (elementul afectiv) dă garanția „caracterului frumos". Din acest moment apar cîteva categorii de ambiguități pe marginea textului maiorescian, provocate de posibila interpretare a termenilor : „principiu" și „înclinație", respectiv „idee" și „sensibilitate". Prima : dacă „echilibru" și „întrepătrundere" sînt sinonime, încă nu avem vreun indiciu, nici în favoarea lui Hegel, nici a lui Herbart. A doua : dacă „întrepătrunderea" produce impresia de echilibru (echilibrare) și de înseninare în contemplarea formelor frumoase, trebuie să ne gîndim la o teorie foarte generală a esteticului, la care și-au adus contribuția epoci și personalități diverse. A treia : dacă termenul „manifestare" (a ideii : Hegel) este sinonim cu „luptă" (între principii și înclinații : Schiller), trebuie să decidem în favoarea unuia dintre cei doi autori. Maiorescu a optat pentru Schiller: „Lupta însăși, devenită o condiție esențială a frumosului dramatic, o numesc, după exemplul lui Schiller, *patetismul tragediei*".

Termenul „manifestare" (dacă i-l atribuim lui Hegel), angajează o perspectivă mai largă, de fond dialectic și istoric. Liviu Rusu adaugă și elementul „originar", în sensul de inițiativă teistă a Ideii. Că definiția frumosului ca „manifestare" a ideii sau „întrepătrundere" devenise

un loc comun în studiile de estetică ne-o dovedesc și cercetările de la noi din țară, de la H. Grandea la Anghel Demetrescu. Acesta din urmă începe marele său studiu *Poezia. Raporturile ei cu celelalte arte*, prin definirea frumosului în maniera arătată, fără să se gîndească la citarea vreunei surse [13].

În plan muzical pot fi semnalate două aspecte ale problemei : întîi de toate autorul a lăsat în suspensie, voit sau nevoit, ideea hegeliană, mai ales consecințele acesteia pentru artele plastice. În al doilea rînd, a luat în discuție tragedia (subiect preferat de Schiller) și muzica, temă elaborată sistematic de autorul român încă din anii de ucenicie la Theresianum. Maiorescu a propus analiza pe serii artistice (în sensul lui Lessing) și nu pe epoci, neglijînd, astfel, dialectica hegeliană.

.De fapt, Maiorescu se afirma ca partizan, dar și ca disident al lui Lessing. Reținînd ideea comparatistă a acestuia, criticul modifica termenii relației : pe de o parte el se fixa la tragedie și muzică, pe de alta stabilea raporturi noi, cum am mai spus, la nivelul esteticii generale. Această nouă perspectivă permite să privim artele nu numai ca serii distincte (Lessing), dar și sub raportul categoriilor : muzica poate fi comparabilă cu altă artă dacă sînt respectate condițiile frumosului. De aici începe originalitatea gîndirii lui Titu Maiorescu în problemele esteticii muzicale. Ne referim la includerea acesteia în sfera esteticii generale.

Melodia și armonia, elemente categoriale în constituirea frumosului muzical, corespund „principiilor", respectiv „înclinațiilor". Frumosul, care este o categorie regentă în gîndirea estetică a lui Titu Maiorescu, pretinde „echilibrarea" sau „întrepătrunderea" acestora, ca și în cazul tragediei. Nerespectarea condiției duce la modificări substanțiale, spune autorul, în structura frumosului. Spre exemplu, exagerarea laturii *melodice* (element prin care muzica se întîlnește cu tragedia pe planul sensibilului) limitează valoarea estetică a artei la categoria „agreabilului". Este situația muzicii italiene al cărei reprezentant, repudiat numai cu cîțiva ani în urmă de autorul român, în polemica juvenilă de la Chiesa, este tocmai Rossini. Din contra, exagerarea elementului „ar-

monic", corespunzător logicului din gîndirea filozofică, îndreaptă creația estetică spre sublim. Ilustrative i se par lui Titu Maiorescu piesa *Horâce* a lui Corneille și drama muzicală a lui Wagner. Iată și citatul ce ne interesează : „Absolut aceleași fenomene pot fi urmărite în muzică. *Armonia* corespunde aici elementului logic, ideal, în timp ce *melodia* reprezintă pe cel sensibil. În deplina contopire a armoniei și melodiei, așa cum simfoniile lui Beethoven au realizat-o într-un grad nemaiatins, stă frumosul muzical, în timp ce valorificarea unilaterală a melodiei în dezavantajul armoniei produce *fermecătorul-senzual* (muzica operelor italienești mai noi) ; dimpotrivă valorificarea unilaterală a armoniei în paguba melodiei conduce la sublim (operele lui Wagner). Astfel direcția lui Wagner în muzică este o extremă deopotrivă cu aceea a lui Corneille în tragedie".

Așadar, agreabilul și sublimul, asemenea melodicului și armonicului, sînt „variante ale frumosului", categorie estetică ce are la bază „pateticul" schillerian în tragedie. În muzică a fost realizat numai de Beethoven care a reușit să îmbine cele două laturi extreme. În *Considerații filozofice,* Maiorescu îi făcea loc și lui Mozart, autorul preferat în discuția de la Chiesa pentru al său *Zauberflöte* (Flautul fermecat). Omiterea acestuia din ultima conferință berlineză a fost cît se poate de inspirată, pentru că Mozart, nu e nevoie s-o mai demonstrăm, se apropie de spiritul melodic al lui Rossini. Beethoven într-adevăr îi sprijinea demonstrația, însă conferențiarul risca să i se reproșeze că acordă prea mare credit armonicului, așa cum a fost supraestimat în *Fidelio* ori în *Simfonia a V-a.*

Vorbitorul a dat atenție specială *consecințelor sociale,* în sensul că tocmai elementul logic al tragediei clasiciste și al dramei muzicale au activizat energiile spirituale ale etniilor. În acest loc autorul trimite la conceptul herbartian al *relației,* subiectul tezei sale de doctorat. O anume teorie îl preocupa atunci, ca și mai tîrziu. Este vorba de destinul omului de geniu care apare în lume să aducă lumină în problemele vitale ale existenței. Dar cum lumea este un fel de *Maia* schopenhaueriană, fragmentară și nesemnificativă, o perdea iluzorie de senzații,

artistul ales poate să o reorganizeze, dîndu-i limpezime și înțeles. „Căci dacă ne gîndim că peste artă stă domeniul pur spiritual al științei, atunci, atît vechea tragedie a lui Corneille, cît și muzica lui Wagner au pregătit societatea viitorului în care vorbitorul compară pe fiecare om cu o lampă pusă într-o sală întunecoasă și pe care aceasta o luminează. Tot astfel razele cugetării intime luminează întreaga lume. Această stălucitoare lumină a minții se leagă totdeauna cu epoci de începuturi ca acelea cărora le-a deschis drum critica lui Lessing". Care să fie flacăra ce-i luminează și-i adună pe oameni din păienjenișul lor existențial ? *Ideea* sau *patosul* sentimental ? În *Considerații filozofice* sînt schițate două tipuri de *caracter*, total opuse. Omul ideilor, taciturn și savant, nu poate stabili decît relații reci și restrînse cu interlocutorii. El raportează totul la sine și nu reușește să se desfacă din cercul strîmt al judecății seci și al egoismului. Celălalt produce „o impresie caldă și însuflețitoare" pentru că în discuții nu pune accent pe interese personale, pe particular, ci se ridică în sfera generalului, stabilind relații între elemente disparate și unindu-le într-un ansamblu atrăgător. „Căci orice progres e o formă nouă dată unui material vechi, formă pînă la care nu se pot ridica, din cauza noutății sale, oamenii care nu au însemnat nimic în trecerea lor pe acest pămînt". Drama muzicală a lui Wagner reprezintă deci un semn al progresului, prin noutatea invenției și îndrăzneala ideilor.

3. *HEGELIENI ȘI NEHEGELIENI*

D'Ecrole și Lasson (asemenea lui Maiorescu) au ca punct de plecare definiția hegeliană a frumosului. Pe parcursul discuțiilor însă, ambii o despart în așa fel în cele două părți constitutive, momentul Idee și momentul manifestării sensibile, încît cu greu mai poate fi identificată. D'Ecrole recunoaște necesitatea „îmbinării" melodiei cu armonia, însă introduce o restricție semnificativă : aceasta din urmă trebuie să rămînă pe un plan secundar. Cu alte cuvinte, muzica se dezvoltă sub regența melodiei care „coboară direct din sufletul sensitiv", în timp ce armonia „provine din calculul artistic al intelectului". Mai

Scanned with OKEN Scanner

mult decît atît, melodia este „învelișul extern" care se adaugă armoniei „în proporția necesară întregirii" acesteia. Asemenea date ne fac să credem că vorbitorul avea în vedere vechea corelație a conținutului cu forma, și mai puțin teoria lui Hegel despre destinul estetic al Ideii.

În același sens, Lasson afirmă că melodia este specifică muzicii (îndeosebi italiene) și nu ezită s-o asocieze cu forma, pe cînd armonia nu i se pare caracteristică. Wagner ar fi reconsiderat „elementul special al formei", punînd „în mod unilateral greutate asupra armoniei", deci pe un element neesențial.

Condiția frumosului muzical, așa cum o discută Maiorescu, o îndeplinește Beethoven, „prin excelență german", însă numai în „operele epocii sale de mijloc", în rest se supune și el „domniei armoniei", alăturîndu-se lui Bach și lui Glück. Observațiile despre muzică trădează ideile nehegeliene ale conferențiarului, ca și ale celorlalți vorbitori. Ei recunosc dubla structură a frumosului, însă nu ni se spune nicăieri că elementele componente ar avea origine comună. Cît privește îmbinarea lor, trebuie să reținem opinia fermă a lui Maiorescu, spre deosebire de aceea șovăitoare a celorlalți vorbitori (D'Ecrole și Lasson) despre corelația necesară și logică a armoniei cu melodia, ambele fiind la fel de necesare în condiționarea frumosului muzical.

4. *APOLLO ȘI DIONYSOS*

Mai tîrziu, Nietzsche avea să facă și el constatări oarecum asemănătoare cu privire la dubla structură a frumosului muzical, a cărui origine (și maturizare deplină) o identifica în dithirambii orgiastici închinați lui Dionysos. Cum se știe, filozoful german s-a angajat într-o amplă și temeinică cercetare de fenomenologie a spiritului muzicii, reprezentat de cele două zeități antice, Apollo și Dionysos, intenționînd, teoretic, reînvierea artei teatrale de altădată. În istoria creației, ambele au impulsionat arta în direcții diferite (după cum a predominat un simbol sau celălalt) ori s-au aflat în deplină împăcare. Spiritului apollinic îi este proprie elaborarea formei. El

Scanned with OKEN Scanner

se apleacă asupra materiei și o modelează, făcînd-o inteligibilă, clară, accesibilă cunoașterii. Nietzsche îi atribuie partea reprezentativă, plastică a artelor. Este și motivul pentru care apollinicul se impune doar prin elementul logic. În cazul în care, spune autorul, un muzician își intitulează simfonia *pastorală*, aluzie evidentă și malițioasă la adresa lui Beethoven, iar o parte a compoziției *scenă pe malul unui rîuleț* „asemenea vagi indicații nu sînt decît reprezentări simbolice, născocite de muzică... și nu pot în nici un chip să ne dea o cît de vagă lămurire asupra conținutului dionysiac al muzicii.“ [14]. Începînd cu reformele lui Sofocle, ale cărui opere sînt de fapt niște libărete muzicale, slabe reminiscențe ale dithirambilor dionysiaci, dar mai ales odată cu Socrate, triumfă apollinicul și totodată așa-zisul „stilo reprezentativo“, creație a „omului teoretic“. Cultura europeană modernă este dominată de spiritul alexandrinian care a creat „omul teoretic“ de tip socratic ce se consacră cunoașterii prin gîndire și știință. Mai tîrziu, în *Ecce Hommo*, Nietzsche își atribuie meritul de a fi fost primul care a văzut în Socrate un *decadent tipic* [15]. Socrate ar fi opus rațiunea instinctului, adică divergența dintre spiritul apollinic și cel dionysiac și, mai departe, dintre arte, respectiv dintre muzică și dramă.

Omul teoretic de tip socratic cunoaște bucuria stăpînită a visului apollinic și-și reprezintă zeitatea tutelară în imagini strălucitoare. El își creează iluzia că se situează într-un univers de forme agreabile, ale căror contururi regulate îi inspiră siguranță, calm și bună dispoziție. În realitate, el percepe fragmentar universul și încă pe cale mediată. Căci formele frumoase sînt doar aparente, iar acestea nu se încheagă într-un tablou unitar, în chip de „oglindă estetică“ a universului. În schimb, furia dionysiacă, în beția ei instinctivă de cunoaștere, sparge aparențele și ajunge la esențe, unind fragmentele universului într-un singur *tot*. Instalîndu-se dincolo de aparențe, spiritul dionysiac realizează o imagine nouă a lumii care nu este altceva decît însuși chipul lui Dionysos, prins și el în această unică aventură a cunoașterii și a autorelevării. Firește, o face cîntînd și dansînd, iar cu acest prilej transformă muzica în *spectacol*: Wagner

zice *dramă* muzicală ; Nietzsche, *tragedie*. Spectacolul ritualic este deci suportul îmbinării muzicii cu poezia. În faza Greciei alexandriniene domina spiritul apollinic asupra celui dionysiac, ne spune gînditorul german, ceea ce însemna o deformare și o pierdere pentru arte. „Muzica este adevărata Idee a lumii, drama nu este decît reflexul, o umbră concretizată a acestei Idei. Identitatea între linia melodică și figura însuflețită, între armonie și afinitățile caracteristice acestei figuri este exact în direcția opusă celei care ar putea să ne apară la reprezentarea tragediei muzicale.“ [16] Așa comentează opera lui Wagner. Vom vedea că Nietzsche pledează pentru împăcarea celor două simboluri ale spiritualității grecești, după modelul Greciei homerice, situație realizabilă și în cadrul tragediei moderne.

5. *TREI AFORISME MAIORESCIENE*

Preocupările lui Titu Maiorescu pentru estetica muzicală continuă și după venirea în țară. *Jurnalul* și *Epistolarul* ne aduc destule dovezi în acest sens. Reținem îndeosebi aforismele pe această temă. Autorul le-a creat o formă concisă, de o eleganță clasică, dînd impresia că a spus ultimul cuvînt în materie. Iată unul, caracteristic pentru modul cum Maiorescu se lăsa atras de Schopenhauer : „Opera din Viena e splendid aranjată în interior, eleganță solidă, lojile prea joase. La exterior însă e foarte urîtă, înghesuită și apăsată. De ce, cu toate astea face, într-un oarecare sens, o impresie puternică ? De ce muzica lui Wagner în *Lohengrin* face impresie puternică ? Ce e în sine *mult, plin,* face efect. Domnii von der Nüll și Siccardsburg au avut la dispoziție multe milioane și mult spațiu. Dai la un loc mult spațiu, multă piatră și mult aur, asta trebuie să facă efect, arhitectul poate face ce vrea : și turnul Babel face efect, de asemenea și palatul din Cernăuți. Face efect prin *masivitate*. Într-asta nu e însă nici o artă : micul *templu al lui Theseu* face un efect armonic, tot astfel și frumoasa casă a regelui pe Unter den Linden. La Wagner e același lucru. La 200 de instrumente de orchestră, mult decor pe scenă, 200 de bărbați și de femei la cor și lăsate toate astea să

urle împreună ritmic și în anumite acorduri muzicale stabilite, și trebuie să producă efect, prin masivitate. Dar de frumusețe muzicală, nu-i aici nici o urmă“ [17].

Despre caracterul arhitectonic al dramei muzicale wagneriene s-a vorbit mult mai tîrziu în critica muzicală de specialitate. Maiorescu vedea, mai ales în perioada ultimei conferințe, un element logic introdus din afară, din extremitatea simțirii, cum ar spune Lasson. Schasler era de părere că tocmai „supramărirea materială“ ar cuprinde un element sensibil și, deci, integrabil esteticului. Însă autorul român, cînd scria aforismul (1872), se afla sub influența lui Schopenhauer. Tocmai îi traducea unele scrieri. Muzica și arhitectura sînt opuse prin materie și impresie de masivitate. Tipologic, crede Schopenhauer, ele stau pe verticală, poezia aflîndu-se la mijloc. Cu cît ne depărtăm de bază (arhitectura), cu atît ne apropiem de sfera frumosului ideal, reprezentat de muzică.

Alt aforism: „În așa numita *Appassionata* a lui Beethoven (ultima frază face explicabil titlul), în admirabila întîia frază e înfățișarea clară a unui conflict sufletesc, întocmai ca într-o dramă. Frumoasa și simpla scurtă melodie care se repetă de vreo cinci ori e ca un principiu rațional moral, pe care Beethoven și-l pune mereu înainte, pentru potolirea pasionatei agitări“ [18]. Termenul de comparație al muzicii, pe planul artelor, este drama. În critica de specialitate începuse să se spună „drama muzicală“ cînd era vorba de Wagner. Însă autorul se gîndește la un anumit tip de tragedie, unde conflictul dintre principiu și sentimentalitate se rezolvă în baza patosului schillerian a cărui rațiune de a se afirma ar fi tocmai moralitatea. „Frumoasa“ și „scurta“ și „simpla“ melodie întrunește apoi calitățile operelor exemplare. Maiorescu pare că stabilește condițiile poeziei din *O cercetare critică*. „Admirabila întîia frază“, care mai este și „clară“, se repetă, fiind constituită, ca orice melodie aparținînd stilului frumos, dintr-o succesiune de intervale egale între ele și perfect înșiruite pe diagonală. Este o perspectivă diacronică a receptării, așa cum credea Lessing că trebuie înțelese muzica și poezia. De aceea Maiorescu face efortul de a plasa frumosul muzical numai pe linia me-

lodicului. El a selectat *Appassionata* cu melodia ce se repetă într-o cadență perfectă și clară, comparabilă cu o frază în cel mai rafinat stil herbartian. Dacă ar fi reținut, pentru frumosul muzical, celebrul motiv din *întîia frază* a *Simfoniei a V-a* care-și transformă registrul cromatic, tonalitatea și cadența ritmică, începînd cu prima bătaie de măsură, Maiorescu ar fi trebuit să recunoască, împotriva autorului lui *Laokoon*, că muzica poate fi receptată și pe verticală, adică se înscrie printre artele spațiale. Dar cum *Appasionata* a fost creată de Beethoven în „epoca de mijloc", iată-l pe Maiorescu (alături de Lasson), apreciind melodicul.

Al treilea aforism : „Am fost la *Lohengrin* și n-am mai putut sta după actul I. E muzică asta ? Sforțări spasmodice ale unui impotent, care a luat filtru, simte avînturi și totuși nu poate. Îngrozitor ! — Pe lîngă asta, inconvenția materiei din punct de vedere estetic. În mijlocul furtunilor corului, unde e vorba de o luptă a cavalerilor pe viață și pe moarte, apare Lohengrin, tras de o lebădă ! „Mulțumesc grațioasă lebădă" ! ș.a.m.d. Trebuie să fii tînără croitoreasă lunatică, ca să nu găsești așa ceva meschin, ferchezuit, ridicul. Și apoi Elsa e acuzată de contele Telramund, duelul trebuie să o salveze, dacă se găsește cineva. Și vine Lohengrin îndată cu supranaturala aparatură a lebedei și se luptă. Dar prin aceasta știi imediat că Lohengrin trebuie să învingă, și duelul e omor brutal. Scena face un efect revoltător." [19].

Se știe că opera *Lohengrin* a fost scrisă în 1845, iar premiera a avut loc abia cu cinci ani mai tîrziu, la Weimar, sub bagheta rarisimă a lui Liszt, care se lupta eroic să-l impună pe compozitor în conștiința germană și europeană. Era epoca cea mai neagră din viața lui Wagner. Parisul îl compromisese deocamdată. Tocmai avusese loc reprezentarea lui *Tannhäuser*. Critica franceză botezase opera *Tonne-en-ciel*, cu aluzii malițioase la stilul retoric al autorului. În patrie, Wagner era considerat un nume periculos. Théophile Gautier, unul dintre primii admiratori ai compozitorului, îi spunea „l'homme au chapeau vert", amintindu-și, probabil, că și el fusese supranumit cu ani în urmă „L'homme au jilet rouge",

pentru că participase, în favoarea romantismului, la vestita „bataille d'Hernani" și se aflase pe baricade în francezul an 1830. Wagner procedase la fel în anul german al Dresdei romantice și revoluționare, motiv pentru care fusese expulzat. Era democrat și ateu, hotărît să dărîme și apoi să clădească singur, iar aceste ambiții și le afișa cu mîndrie luciferică. Dar numele său stîrnea pretutindeni ilaritate. Considerîndu-se neînțeles și, firește, deasupra veacului, s-a gîndit să-și explice opera. A scris mai întîi despre *muzica viitorului*. Teza a făcut vîlvă, Maiorescu și-a însușit-o. Prima sa conferință berlineză dezvăluie cunoașterea și acceptarea acestei teorii muzicale wagneriene. A urmat apoi eseul despre *muzică și revoluție*. Pentru romanticul Wagner muzică nu înseamnă numai viitor, ci și revoluție. Cum Feuerbach devenise recent un nume în filozofie, pe teme atee și revoluționare, Wagner îi dedică o lucrare. Să ne amintim că și Maiorescu îl citise cu o *plăcere furioasă*. Era elev la Theresianum și-și descoperea înrudirea spirituală cu Feuerbach.

O altă consemnare românească de epocă, privitoare la opera *Lohengrin*, o întîlnim la Nicolae Filimon, în calitatea sa de călător prin Europa și de critic muzical. El se declara partizan al melodiei, în gustul epocii. Armonia o considera o cale rătăcită de la regulile „scrise de natură". Știa de „muzica viitorului" și fusese la *Lohengrin* aproximativ în aceeași perioadă cu Titu Maiorescu: „Eu cred că dacă acest compozitor s-ar fi gîndit ceva mai bine și de nu ar fi fost dominat de ideea de a crea un sistem muzical exclusiv, ar fi văzut, cum vede toată lumea, că muzica se compune din sunete și, în calitatea aceasta, ea nu poate să reprezinte decît obiectele ce intră în domeniul sunetelor sau, cu alte cuvinte, tot ce sună, și astfel ar fi dat acestei arte ce este al ei și ar fi lăsat pe seama picturei, sculpturei și a poeziei să ne reprezinte apusul soarelui, lumina lunei și șerpuirea fulgerului; el însă, ca toți utopiștii, persistă în sistemul și opiniunile sale, cu toate acestea cat să mărturisim că, excluzînd de la acest maestru calea cea greșită prin care voește să reformeze muzica, îi rămîn încă multe merite și credem că arta muzicală și dramatică va profita mult din scrierile lui" [20].

6. O POLEMICĂ MAIORESCU—M. DRAGOMIRESCU

Aflîndu-se la Berlin, M. Dragomirescu îi scria profesorului său : „N-am crezut și nu cred să am vreodată convingerea că Wagner ar fi în muzică, față de Beethoven, altceva decît ceea ce însuși-vă spuneți despre el. Wagner în muzică e în adevăr un *epigon-pigmeu* al lui Beethoven, și, pentru cine a auzit și priceput pe acesta, nu era, cred, să ajungă repede, repede la această părere. Ba poate în privința lui Beethoven, eu personal am o părere, ce colegilor mei pare exagerată. Beethoven față de ceilalți artiști muzicanți, e mai sus decît Shakespeare ori Goethe față de artiștii respectivi lor. *Simfonia a IX* e *Faust*, numai că-l întrece pe acesta prin simplitatea, simetria și adîncimea proprii muzici. Iar părerea aceasta provine poate din faptul că eu, dintre toți colegii mei (cu excepțiunea poate a lui Evolceanu), am auzit, pe lîngă altele, toate și de multe ori simfoniile pe care le citați dv. ; și din faptul că eu, în perceperea unei opere de artă, mă mulțumesc numai cu sinteza unitară a elementelor sale și las la o parte orice judecată privitoare la analiza lor. Dacă am pomenit în scrisoarea mea pe Wagner, și dacă am făcut același lucru în fragmentul meu de articol, prima e că Wagner și nu Beethoven îmi servea de bună exemplificare. Așa, în scrisoare spun că m-am lăsat de literatură, de cînd am înțeles pe Shakespeare, Goethe și Wagner — pe Beethoven n-aveam de ce să-l pomenesc. În articol spun că Wagner a scos la iveală, pentru întîiași dată, semnificația profundă a unor simple sunete, așa încît prin ele să-ți dea o nouă înțelegere a lumii. Și-mi mențin părerea fără de a micșora cîtuși de puțin pe Beethoven. Semnificația muzicii lui Beethoven poate fi cu mult mai adîncă decît aceea a muzicii lui Wagner, întrucît ea exprimă mai strălucit fundamentul imuabil, cristalizat în sufletul omenesc. Dar această semnificație nu este evidentă, pentru că, dacă mă pot exprima astfel, ea exprimă acel fundament mai mult sub față lui „statică“ și e mai greu de priceput. Din contra, scoaterea la iveală a semnificației profunde a sunetelor — în general (independent de faptul că unele combinații sînt mai semnificative decît altele), a făcut-o Wagner. El

a evidențiat-o, căutînd să exprime acel fond stabil al sufletului omenesc, în modul, în fața lui dinamică — și anume în dramă. Muzica lui fiind mai mult un comentar al operelor sale dramatice, se înmlădie după pasiunile schimbătoare și-și dă la iveală imediat semnificația, după cum mișcările unui animal dă imediat la iveală coexistența statică a organelor lui.“ [21].

Însemnarea despre *Lohengrin* se referă la un spectacol pe care Titu Maiorescu îl văzuse în 1872 la Viena. Avea din nou prilejul să constate imposibilitatea îmbinării unor arte, ambele caracterizate prin „masivitate“ : *muzica* (drama muzicală a lui Wagner) și *arhitectura* (clădirea operei din Viena). Prima constatare o făcuse în scrisoarea adresată baronului Kutschera, în 1858, cînd criticul încerca să aplice principiile esteticii poeziei pe terenul muzicii. Părăsind sala de spectacol, Maiorescu a optat în mod definitiv în favoarea lui Beethoven. De aceea îl sfătuia pe Mihail Dragomirescu : „Nu te prea molipsi de wagnerianism. Wagner se raportă la Beethoven ca Ibsen la Shakespeare sau ca Byron la Goethe. Minunată orchestrație, picanterie de efecte scenice ; dar ideea fundamentală a unității poeziei cu muzica în operă e demonstrabil falsă. Leit-motivele și sărăcia de melodii sînt deplorabile. E un epigon-pigmeu pe lîngă Beethoven. Byron, Ibsen și Wagner sînt moderni, Shakespeare și Goethe sînt eterni“ [22]. Același scepticism în legătură cu „muzica viitorului“ îl întîlnim și la Anghel Demetrescu. În studiul despre raporturile poeziei cu celelalte arte, autorul român susținea că teza sincretismului wagnerian nu poate fi acceptată din punct de vedere logic : artele au fost sincretice la origine. Ele au evoluat în direcția individualizării și nu se mai pot repeta formele din vechime [23].

Mihail Dragomirescu a revenit cu o nouă scrisoare : „Credințele dv. în ce privește comparația dintre muzica lui Beethoven și a lui Wagner sînt deci și ale mele. Dar dv., pe baza faptului că unirea muzicii cu poezia *e demonstrabil falsă* se pare că conchideți la înlăturarea lui Wagner dintre cei eterni. În această privință nu mă pot învoi. Teoria artei la care m-am oprit e mai puțin ex-

clusivă. Cu deosebire, nu pot admite condamnarea unei opere de artă pe baza argumentelor abstracte. Argumentele au a face cu înțelegerea analitică a lucrurilor și nici o înțelegere analitică nu poate prevala în contra înțelegerii sintetice a intuiției. Se poate argumenta, cum argumentează Lessing, în favoarea independenței genurilor, dar nici o argumentare din lume nu mă poate opri de a simți în fața operei de artă *fiorul adevărului sintetic* ce ea cuprinde. În acest caz, cred că artistul, cu realitatea operei lui are dreptul contra filosofului, precum filosoful are dreptul contra ideilor estetice particulare ale artiștilor. Din acest punct de vedere, Wagner estetician e tot așa de puțin admisibil ca și Lessing teoretizîndu-și gusturile lui particulare. Aceste idei de altminteri consună cu frumoasa dv. comparație dintre *poet* și *critic*, iar eu n-am făcut decît să găsesc armata acestui *avant-garde*“ [24].

Să ne imaginăm atmosfera spirituală : tinerii români, elevi ai lui Maiorescu, trimiși de acesta în capitala Germaniei, își desăvîrșeau studiile după modelul maestrului. Pe urmele sale, frecventau intens muzeele și teatrele muzicale, își consemnau impresiile, se angajau în controverse, toate acestea pentru a se instrui cu maximă severitate intelectuală, verificînd cu îndrăzneală și teoriile profesorului care-i supraveghea binevoitor de la distanță. Căci două erau tezele fundamentale ale acestuia privind estetica muzicală. Una privea comparația lui Beethoven cu Wagner în sensul aforismului *Appassionata* ; cealaltă era o negație a raportului wagnerian dintre muzică și poezie. Maiorescu le invoca adesea în cursurile sale de filozofie, totdeauna cînd dorea să exemplifice caracterul ireductibil al facultăților spiritului, așa cum făcuse și în *Poeți și critici*.

Tocmai aceste idei îl preocupau și pe Dragomirescu în scrisorile citate, aducînd elemente noi în discuție. Preferințele sale mergeau mai curînd spre Wagner decît spre Beethoven, chiar dacă se declara formal de acord cu Maiorescu. Argumentarea lui Dragomirescu este puțin prolixă, dar deloc lipsită de interes. Observația că Beethoven ar fi „static“ în profunzimea sa, iar Wagner „dina-

mic" îl pune într-o lumină favorabilă pe tînărul critic, deși îl pîndea și pe el riscul schematizării. Dacă Maiorescu reținea cu ani în urmă îndeosebi aspectul aplicativ al operei lui Wagner, capacitatea ei de a impulsiona creația muzicală în totalitate, Dragomirescu trecea dincolo de semnificațiile teoretice și le accentua pe acelea care țin de însăși valoarea artistică. Era vorba de o nouă punere în relație a sunetelor, operație pe cît de elementară, pe atît de ingenioasă pentru gîndirea muzicală [25]. M. Dragomirescu pleda pentru un limbaj care se percepe în simbolica lui specifică, în „sinteza unitară a elementelor sale". Această sinteză unitară a găsit la Wagner o anumită frazare în dimensiunea armonicului, o anumită coloratură timbrală, o anume serie de arpegii, dar și o organizare specifică la nivelul întregii opere.

Se pare că și la Paris grupul de studenți români discuta în același sens opiniile profesorului. Mărturie ne stă cursul de literatură al lui Pompiliu Eliade, ținut la Facultatea de filologie din București și apărut în 1903 în „Revista idealistă". Interesant că el recomanda ca bibliografie de bază pentru problemele muzicii „minunata scriere" a lui Houston Stewart Chamberlain, în traducere franceză, *Le drame wagnérien*. Lucrarea apăruse la Paris în 1894, exact anul cînd erau redactate și scrisorile lui Dragomirescu.

Autorul cursului pornește de la binecunoscuta teză maioresciană a separării domeniilor, pe de o parte arta de știință, pe de alta literatura de muzică, ultimele două fiind „cele mai opuse care există" [26], pentru că una prețuiește claritatea, pe cînd cealaltă vagul expresiei. Și cu toate acestea Pompiliu Eliade crede că literatura și muzica au foarte multe puncte comune, pentru că omul simte nevoia organică de a se afirma deodată în cele două dimensiuni complementare ale clar-difuzului. Literarul și muzicalul sînt elemente combinatorii pentru nașterea oricărui gen artistic. Totul depinde de dozaj și de modul combinării. Artele „compuse" sau „juxtapuse" sînt artificiale și hibride pentru că predomină un element al relației. Este cazul operei muzicale de tip italienizant, unde libretul și muzica nu se întîlnesc. „Cele două

impresiuni, literară și muzicală, merg paralel una lîngă alta în operă, nu se identifică, nu dispar una într-alta — ci mai bucuros se împiedică și se tulbură una pe alta“ [27].

Împotriva acestei situații nefirești, continuă autorul cursului, s-a ridicat Richard Wagner, „tot atît de mare muzicant cît poet și estetician“. El a pornit de la constatarea că fiecare artă în parte reprezintă sufletul omului natural în chip fragmentar și numai ramurile întrunite în *arta cea mare*, aflate într-un fel de concurs universal, oferă imaginea completă a *Naturii* și a *Sufletului*, adică a realității. Acest „concurs universal“ îl poate prilejui arta dramatică, mai precis „drama wagneriană“. Artele nu mai sînt aici juxtapuse, reușind să creeze o imagine sintetică a lumii. Funcția fiecărei arte întrunite este de a comenta, prelungi și adînci, cu mijloacele care-i stau la îndemînă, expresia celeilalte. „Contrar de ce se petrece în *Operă*, sunetul muzical și cuvîntul își limpezesc unul altuia înțelesul, se continuă unul pe altul și nu se mai împiedică reciproc de a-și produce efectul și nu se mai suprapun unul altuia“.

La vremea respectivă consemnările lui Pompiliu Eliade pot fi trecute printre cele mai îndrăznețe interpretări estetice ale dramei muzicale wagneriene. Cu meticulozitatea-i caracteristică, el pornea de la cîteva izvoare informative de bază : de la cunoașterea „pe viu“ a creației literare și muzicale, de la studiile teoretice ale lui Wagner și, fapt inedit pentru Titu Maiorescu și M. Dragomirescu, de la lucrările lui Nietzsche. Nu e cazul să intrăm în amănunte, însă precizarea că *opera* și *drama muzicală wagneriană* sînt categorii opuse n-a făcut-o prima dată Pompiliu Eliade, ci Wagner însuși. Și nu numai în lucrările teoretice ale anului 1845, ci și în discuțiile de tinerețe cu Rossini, cînd compozitorul german, încă necunoscut pe plan mondial, pleda pentru armonie, pe cînd autorul italian, devenit nume sacru în conștiința muzicală europeană, se gîndea cu tristețe la posibilul declin al stilului melodic. Ceea ce s-a și întîmplat. Fenomenul Stravinski, resurecția armonică a lui Debussy, Ed. Lalo, Enescu reprezintă doar cîteva exemple.

Scanned with OKEN Scanner

Discuțiile se purtau sub ochii lui Maiorescu. Erau disidente și polemice. Și totuși a tăcut. Semn că recunoștea în mod tacit apariția unui curent de idei pe care nu avea dreptul să-l respingă. De altfel, în 1885, deci cu un deceniu înainte de schimbul de scrisori cu Mihail Dragomirescu, a fost la Bayreuth pentru *Parsifal*, arătîndu-se destul de îngăduitor, dat fiind că această operă excelează în disonanțe și încă „foarte dure“ [28]. În *Însemnări zilnice* (vol. III, 163), criticul nota : „Persifal, mister-riu de evlavie creștină medievală, actul I straniu, al II(-lea) frumos, al III(-lea) convingător“. Nu e prima dată cînd Maiorescu proceda astfel, fie că revenea asupra aceluiași autor, schimbîndu-și impresiile de la prima lectură (Voltaire, Spencer), fie că se străduia să integreze în geometria perfectă a gîndirii sale noi fațete ale aceleiași probleme (poezia patriotică, romanul popular), ignorate altădată, însă limpezite la vremea potrivită prin experiența practică. Mitul intransigenței maioresciene în împrejurări polemice nu trebuie dogmatizat.

6. *CAZUL WAGNER*

Poate că Maiorescu nu accepta nici unele atitudini comportamentale ale lui Wagner : atmosfera trucată, regizarea succesului (se știe că organiza societăți ale muzicii viitorului, iar la Bayreuth se folosea de Nietzsche, cu care însă nu se certase, pentru a i se populariza numele prin vitrine și expoziții), aerul de superioritate afișat permanent și cu ostentație. E drept, autorul român teoretiza și punea în practică ideea despre despărțirea omului de operă. Însă gustul său pentru formele măsurate și echilibrate nu se împăca deloc cu exuberanțele scenice și de limbaj. În scena I a operei *Lohengrin* (care l-a nemulțumit atît) deci pe numai cinci pagini (în traducerea lui Șt. O. Iosif), cuvîntul *solemn* apare de cinci ori ca indicație de regie, fără să mai socotim și unele substitute :

„Regele
(Întrerupînd cu un gest zelul lui Friederic) :
Chemați pe Elsa aici !
(Foarte solemn) :

Să-nceapă judecata dar !
Fi-mi martor Tu din cer !
(Heraldul înaintează solemn în mijloc) :
Vesti-voi dară ceasul dreptei judecăți ?
(Regele plin de măreție anină în stejar scutul)."

Sau :

„Toți bărbații : (Cu groază, solemni) :
Ce greu acuză Telramund !
Fiori de groază ne pătrund."

Premiera a avut loc la 28 august, 1850, moment decisiv pentru compozitor. Liszt îi trimitea o scrisoare în care îi mărturisea, cuprins și el de frisoane romantice, că partitura lui *Lohengrin* l-a convins „definitiv asupra măreției viitorului meu" [29]. Wagner n-a putut fi de față la reprezentare pentru că autoritățile încă nu-i dădeau voie să intre în țară. În schimb și-a găsit un locușor foarte potrivit cu atmosfera din *Lohengrin :* hotelul Lebăda din Lucerna, unde s-a instalat cu amicii așteptînd cu înfrigurare vești de la Weimar [30]. I se părea că nu se vorbea îndeajuns de laudativ despre el. De altfel și Schopenhauer obișnuia să intre prin restaurante de lux pentru a trage cu urechea la mesele vecine să afle cum îi era înțeleasă *Lumea ca voință și reprezentare.* Cu prilejul repetițiilor de la Bayreuth, Wagner era cuprins de „o veselie tulburătoare", iar pentru a convinge de aptitudinile sale dionysiace făcea tumbe în fața artiștilor adunați în sala hotelului „Au Soleil" [31]. Ca să nu mai vorbim despre așa-zisa „modă Wagner", lansată o dată cu începutul glorioasei etape müncheneze. În Germania puteau fi auzite prințese care vorbeau cîntat „à la Elsa", fetișcanelor le plăcea să mimeze Walkiriile, restaurantele se întreceau în a reconstitui atmosfera exuberantă a Walhalei, unde Wotanii și Siegfrizii, Tristanii și Brunhildele, adesea în costumații corespunzătoare rolurilor din piesele maestrului, puneau în practică cu maximă dăruire mistică și uitare de sine teoria lui Wagner despre teatru ca artă totală. Însuși Kaiserul purta armura și hainele lui Lohengrin, regele Bavariei transpusese scena lebedei pe terasele unui castel, iar „Revue Wagnérienne" se exprima în simboluri inspirate de autorul *Tetralogiei* [32].

Asemenea furie wagneriană ce bîntuia prin Europa trebuie să-i fi displăcut lui Maiorescu. Încrederea din tinereţe în muzica viitorului nu se putea păstra neatinsă în asemenea circumstanţe. De aceea a şi renunţat la ideea că opera compozitorului german ar putea fi stimulatoare în planul creaţiei. Tocmai „consecinţele sociale" despre care vorbise favorabil cu ani în urmă se dovediseră a fi periculoase în etapa müncheneză, cum avea să susţină şi Nietzsche în aceeaşi vreme. Dacă unii dintre foştii studenţi aveau păreri diferite, nu era neapărat un motiv să se mînie. Cel mult aducea aminte de propria-i experienţă.

Poate a fost prea sever şi nedrept cu Wagner. Dar nici Claude Debussy, deci un compozitor modern şi teoretician muzical, nu s-a exprimat mai amabil. Şi el persifla „gîfîiala scoasă din fire" a lui Tristan, „strigătele de vită turbată ale unei Isolde" sau „comentariul grandilocvent asupra neomeniei" lui Wotan[33]. Iar în alt loc: „De fapt, este sîcîitoare această trăsătură a artei wagneriene care a pretins mai întîi credincioşilor ei pelerinaje costisitoare, însoţite de practici religioase. Se ştie bine că Arta-Religie era una din ideile favorite ale lui Wagner şi că avea dreptate, această formulă fiind cea mai bună pentru a rătăci şi captiva imaginaţia publicului, dar ea a luat o trăsătură proastă, devenind un fel de Religie-Lux care prin forţa lucrurilor a înlăturat mulţi oameni mai bogaţi în bunăvoinţă decît în monetă"[34]. Ea l-a „înlăturat" şi pe Maiorescu.

7. *CAZUL NIETZSCHE*

Nietzsche a aplicat „cazului Wagner" o critică răutăcioasă şi admirativă. Filozoful pleacă de la o teorie potrivit căreia sentimentul modern al tragicului îl au numai titanii unor mari epoci eroice, al căror scop suprem îl constituie nu înălţarea semeaţă în victorie, ci prăbuşirea cutremurătoare în ruină[35]. Ce îi reproşa în planul artei era suprasolicitarea dionysiacului, ceea ce a dus la o viziune morbidă a existenţei, fapt ilustrat şi de drama muzicală. De aici şi furia filozofului care îl considera

pe Wagner, fără s-o creadă, un șarlatan, „un comedian de cea mai joasă speță", care, neavînd ceva mai bun de făcut, s-a apucat de muzică. Dar nu este un muzician „din instinct", întrucît „a sacrificat orice regulă" [36]. Cu toate acestea a creat wagnerieni, care nu sînt altceva decît opinia palidă a maestrului. Partea proastă este că a aplicat „un viciu filosofic", adică voința schopenhaueriană (idem, p. 31) de muzică, dovedind și neînțelegere, și lipsă de gust. Și astfel a ajuns Wagner „o mare calamitate pentru muzică" (idem, p. 26). Cel mult se pot face paralele cu „muzica bolnavă" (idem, p. 27). „Wagner și Beethoven ?... aceasta este o blasfemie — și la urma urmelor o nedreptate chiar și pentru Wagner" (idem, p. 35). Față de spectatori se poartă ca un tiran care „exercită o presiune de o sută de atmosfere" (idem, p. 26) asupra nervilor. De aceea ea domină și torturează pe spectatori. (Maiorescu spunea că *produce efect* prin masivitate). Punînd stăpînire pe nervi, muzica lui Wagner trezește interes printre femei, ceea ce trădează „un gust îndoielnic și este făcută să pervertească gustul". *Tannhäuser* i se părea „suspect de prodhomie", iar *Lohengrin* „ne dă un prim exemplu foarte insidios, foarte bine reușit de modul cum se hipnotizează prin muzică" (idem, p. 33, 34).

Tot în cartea din care am extras aceste acuzații, *Le Crépuscule...*, (ce ne apare ca un fel de răfuială între Titani) citim și următoarele : „Eu sînt ca și Wagner copilul acestei epoci, vreau să spun, un decadent" (p. 10). Pe acest portativ existențial, ura lui Nietzsche se transformă în revoltă și admirație. El recunoaște că muzica lui Wagner, sufocantă prin problematizările ei alarmante, nu-i oferă decît o singură șansă : să revină necontenit la ea. Scrie să se elibereze, cum Maiorescu redactează aforisme ori face judecăți severe la cursuri pentru a se autoliniști. Nietzsche citează favorabil pe Bizet, ale cărui sonorități îi deșteaptă în minte latinitatea sudică, solară și încinsă, dar se desparte repede de el și chiar îl uită, după cum Maiorescu îl selectează pe Beethoven pentru a se despărți de Wagner. Formula *trebuie să producă efect* (sau *impresie puternică*), semn al unui reproș suprem, se repetă într-un număr de neiertat de ori în scrisul de obicei

sobru și cumpănit al autorului român. Ea trădează o intensă luptă cu sine însuși. Fiind un spirit aparent apollinic, Maiorescu a rămas nestrămutat la Beethoven și conflictul s-a rezolvat, fără prăbușirea eroică și titanică a gînditorului german. Astfel impresiile tragice de decadență și de modernitate, în spiritul teoretizat de Nietzsche pe temei wagnerian, i-au fost refuzate. În schimb, filozoful german putea să scrie : „Prin Wagner modernitatea vorbește limbajul său cel mai intim" *(Le Crépuscule...*, p. 11), sau, în altă parte, prin intermediul unui interlocutor : „Îl urăsc pe Wagner, dar nu mai pot suporta altă muzică" (idem, p. 11).

Șansa teoretică a lui Nietzsche a fost că s-a orientat spre altă direcție spirituală, faptul permițîndu-i să utilizeze noi categorii valorizatoare : *decadență, modernitate.* La acestea se mai adaugă și conceptul de *dramă muzicală,* numit mai tîrziu *dramă muzicală wagneriană,* pentru a se preciza valoarea unică a stilului marelui compozitor. Nietzsche spune și *tragedie,* pentru că se simte atras de destinul fără glorie apollinică al titanilor blestemați din epoca modernă. Din acest punct de vedere Lohengrin, eroul, poate fi supus și altei interpretări decît aceea la care s-a gîndit Maiorescu. Cheia ne-o dă însuși Wagner. Compozitorul este de părere, împreună cu Nietzsche, că muzica, în ipostaza ei de dramă wagneriană simbolică, trebuie apreciată după principii estetice cu totul diferite de cele ale frumosului artelor plastice (și apollinice, ale intelectualului de tip socratic), al căror scop este să producă plăcere și să se mărginească la contemplarea formelor frumoase [37].

CONCLUZII

Pornind de la un citat din Wagner, potrivit căruia *Lohengrin* ar reprezenta „situația cea mai tragică a epocii noastre" [38], muzicologul Paul Landormy îl identifica pe cavalerul din Montsalvat cu compozitorul însuși. Asemănarea ar fi de destin și de conjunctură : amîndoi sînt singuratici și neînțeleși, ei nu au identitate (patrie, titlu, poziție socială) și nici speranțe. Primul vine din mit și, asemenea *Luceafărului* eminescian, visează o iubire pură.

Dubletul său pămîntean vine de nicăieri. Izgonit din patrie și din existență, poartă cu sine amărăciunea propriilor înfrîngeri pe care le strigă cu disperare pe miile de voci ale artei, pentru a fi auzit *(muzica viitorului)* nu de timpul prezent, ci de cel etern. Maiorescu dezaproba o asemenea înțelegere. El era metafizician în gîndirea teoretică, iar în cea practică se afirma ca un sociolog convins. În *Lohengrin* citim : „toți sînt mișcați și transportați. O lumină miraculoasă pare să înmărmurească toți ochii. Un farmec ciudat, un fior sacru se lasă peste mulțime". Prin aceste cuvinte trebuie să se înțeleagă apariția Elsei. Versul „Ce mîndră vrajă m-a cuprins" (în traducerea lui Șt. O. Iosif, citat și de Edouard Schuré : „Qu'il est radieux à voir !", în traducerea franceză) este rostit de Elsa la o întrebare a regelui. De fapt ea purta un dialog cu regele, iar acest aspect literar i-a displăcut lui Maiorescu, obișnuit cu situații dramatice clare. Singurul ei interlocutor în clipa dată se afla în transcendent. Numai cu el putea purta un dialog „real", prin cîntec și cuvînt-poezie (Elsa), prin cîntec și gest (apariția miraculoasă a Lebedei anunțată de leit-motivul Graalului), adică printr-un limbaj inaccesibil celor din jurul eroinei. Aceștia căzuseră în extaz, cuprinși de fior mistic, pentru că asistau la un miracol.

Ca și în proza fantastică a lui Mircea Eliade, Elsa și Lohengrin se regăsesc la anumite „nivele mitice", după ce au executat (ori ratat) forme ritualice corespunzătoare. Cîntecul Eslei este o chemare orfică, din scenaria ritului și „trebuie să aibă efect". „Duelul e omor brutal", crede Maiorescu. Dar nici măcar nu este duel, ci o confruntare de un tip aparte, ținînd de logica mitului. Aici stau față în față în mod ireconciliabil principiile opozante, tipice mitului : Bine/Rău ; Viață/Moarte etc. La compozitorul german principiile sînt considerate simboluri. Unele *trebuie* să le elimine, prin înfruntare, pe altele, iar inițiatul *trebuie* să cunoască regulile jocului. Dacă duelul din *Lohengrin* ar fi un *asasinat brutal*, atunci orice erou culturalizator din mit, orice personaj din basm, care încă înainte de a se naște se pregătește să-i ucidă pe cei trei

zmei, ar trebui să facă parte din aceeași tipologie lombroziană.

În legătură cu raporturile dintre arte mai poate fi citat următorul aforism : „Cererea lui Wagner despre unitatea între muzică și poezie este teoreticește greșită. Numai dispoziția sufletească trebuie să fie aceeași. Și asta numai la poezii *cunoscute*, căci, deoarece poezia nu poate produce efect în amănunt decît numai deșteptînd imagini în fantezie, ea ar fi împiedecată în această lucrare intelectuală prin sunetul muzical care emoționează : și, din potrivă, muzica produce efect numai prin sine înseși, în urma vibrării fizice. Cîntecele lui Schubert produc efect și pe violoncel, fără cuvinte [39]. Așadar, ca element de legătură este indicată doar „dispoziția sufletească". Această teză de filozofie a artei se află în acord cu funcția de „înălțare" a esteticului. Este suficient ca o operă să producă „efect", pentru a fi abordată sub raport valoric. Artele nu pot fi contopite sub aspect formal, și creația lui Wagner i se părea un exemplu ilustrativ. Criticul nu a renunțat însă niciodată la studiul dramei muzicale. Din contra, cînd s-a hotărît să-l predea pe Spencer la Universitatea din București, îi reproșa filozofului englez că „nu cunoaște bine ideile lui Richard Wagner despre operă" [40].

Critica muzicală wagneriană inspirată de Nietzsche a căutat un răspuns pe linia sincretismului primitiv al artelor. Ea a pornit de la ideea unei posibile întruniri a muzicii cu poezia, cu condiția ca prima să-și păstreze ori să-și recupereze calitatea ei de limbaj universal, prin abstracțiune, și originar pe linie dionysiacă, iar cealaltă să redevină pură prin eliminarea elementului intelectual. Ar fi o primă operație de restructurare în urma căreia muzica și poezia s-ar regăsi pe planul sentimentalității. A doua ar fi transformarea noii substanțe într-o artă a ritmului, ceea ce ar face ca poezia să devină complementară muzicii, și invers [41]. Se pun astfel bazele *teatrului total*, mare obsesie a ultimelor decenii din secolul trecut, ilustrat în antichitatea greacă : „pentru omul primitiv cuvîntul, cîntecul și gestul se întruneau într-unul" [42]. Fiecare artă în parte este dictată de scopurile totalului și

nu de formele particulare, originare. S-a spus adesea că eroii lui Wagner „nu cîntă" propriu-zis, ci declamă într-un mod particular și regizat, cufundați într-o transă aedică.

Maiorescu se exprimă foarte prudent în aforismul citat. El nu respinge direct și iremediabil *cazul* Wagner. Întrebarea rămîne categoric pusă la nivelul seriilor istorice ale artelor. Chiar dacă, accidental (deducem din aforismul maiorescian) o mare personalitate realizează uniunea mult visată îndeosebi de romantici, nu poate fi sigur că faptul particular se poate tranforma în lege. Al doilea semn de prudență se referă direct la *cazul Wagner*. Autorul român nu respinge posibilitatea din punct de vedere *practic*, ci *teoretic*. Cu primul aspect a fost de acord, în sensul că l-a interesat și opera de tip rossinian, și cea wagneriană, punînd în evidență consecințele pentru creație și pentru valoarea estetică a acestora, atunci cînd sînt structurate din perspectiva melodicului sau a armonicului. Cît privește aspectul *teoretic*, Maiorescu crede nestrămutat că problema trebuie altfel formulată. De aici urmează partea explicativă a aforismului, care nu este decît o nouă demonstrație a imposibilității încălcării domeniilor : *cuvintele* și *sunetele muzicale*, ca materiale ale artelor, reprezintă categorii ireductibile.

În această privință păreri asemănătoare a formulat și Hartmann în *Estetica* sa. El consideră drama muzicală wagneriană, întemeiată pe „fundalul armonic", un progres față de vechea operă care se compunea din fragmente individualizate : arii, duete, coruri etc. Opera tradițională nu reușea să închege fragmentele într-o mișcare unică, să „dramatizeze muzica", asemenea lui Wagner. Dar autorul *Esteticii* surprinde două categorii de contradicții în structura creației wagneriene, determinate tocmai de dificultatea îmbinării artelor. Fără a fi atît de tranșant ca Maiorescu, el susține că *drama* și *muzica* nu se împacă perfect, dată fiind nevoia de spațialitate a primeia și de temporalitate a celeilalte. În aceeași secvență de timp, unele personaje cîntă pe scenă, altele n-au ce face și par ridicole. Aceleași îndoieli și în relația muzicii cu poezia : „Trecînd peste acestea, se poate întreba dacă un atare conflict nu se face simțit în orice muzică ce

însoțește o temă practică ? Poate fi un text astfel alcătuit cît, cu cadența și cu ritmul lui, să vină în întîmpinarea cerințelor muzicii ? Și anume fără să ducă la soluții forțate ? [43]

Istoria literară a semnalat pînă în prezent doar unele aspecte biografice care atestă interesul lui Titu Maiorescu pentru muzică. S-a arătat adesea că era un mare meloman, că mergea la operă, cînta la flaut și că organiza reuniuni muzicale în familie. Aceeași atmosferă muzicală era întreținută la „Junimea", unii dintre membrii ei fiind instrumentiști amatori. Th. Rosetti și P. Carp cîntau la pian, Iacob Negruzzi din flaut. Muzicologul junimist era Nicu Burghele, „autoritate muzicală". Alți simpatizanți ai „Junimii" erau muzicieni profesioniști de prestigiu : Gh. Schelitti, C. Dimitrescu, Ed. Wachmann, Gr. Ventura, D. Ollănescu. Dacă mai amintim că Titu Maiorescu a fost președintele unei societăți muzicale „Buciumul", că mai mulți ani a îndrumat viața muzicală a Iașului, răspunzînd de programele Filarmonicii și de programele școlare, înțelegem de ce istoria muzicii românești a putut să afirme : „Incontestabil, ideile lui Maiorescu despre muzică, gustul rafinat ca și înaltul său spirit critic, ce nu admitea concesii în materie de calitate artistică, au avut ecou asupra compozitorilor și interpreților români, constituind un imbold și o deviză. Adeseori Maiorescu s-a situat pe poziții mai avansate în aprecierea și cunoașterea fenomenului componistic, decît unii dintre autorii care au întocmit cărți sau au elaborat studii muzicale" [44].

Ca teoretician al specificului estetic muzical, Titu Maiorescu reprezintă o etapă distinctă în istoria cercetării raporturilor dintre arte. Teoria sa despre „consecințele sociale" ale artistului novator de tip sublim îl apropie pe de o parte de Ch. Baudelaire, pe de alta de Nietzsche. Cu Baudelaire se aseamănă în privința interpretării lui Wagner : și poetul francez și criticul român îl consideră pe compozitorul german *geniu* și *modern*. Totodată, asemenea lui Nietzsche a înțeles că uniunea dintre arte este „practic imposibilă", lăsînd problema deschisă, pentru a o relua, cu argumente noi, pe terenul arhitecturii. Dar nu a mers în direcția elogierii operei lui Wagner, ca Bau-

delaire, prudență perfect justificată și nici nu a folosit în valorizarea cuvîntului „decadent" ca Nietzsche, care a „văzut în Wagner izbînda dionysiacului și declinul artei muzicale". În scrisoarea către Mihail Dragomirescu din 1894, Titu Maiorescu și-a formulat definitiv concluziile în legătură cu marile valori ale muzicii : Beethoven (respectiv Goethe, Shakespeare pentru literatură) este „etern", Wagner (Byron, Ibsen) este „modern". Acest mod de a corela creația celor doi compozitori domină și astăzi în critica muzicală.

C. Estetica arhitecturii

Discuțiile despre muzică pot fi continuate în planul arhitecturii. Pictura și poezia, pe de o parte, muzica și poezia, pe de alta, sînt arte comparabile, învecinate și avînd chiar spații interferate în ceea ce privește receptarea (Lessing), morfologia, ideația. Arhitectura și muzica se află în opoziție pentru a se lămuri reciproc, păstrîndu-și accentuata lor individualiitate (Schopenhauer). E un punct de plecare spre gîndirea maioresciană angajată în problema artelor. Pentru esteticianul român, muzica lui Wagner ar ilustra teoria lui Schopenhauer despre raporturile dintre arte, fapt ce relevă din nou originalitatea criticului român în direcția aplicativă a gîndirii teoretice. Ideea de *masivitate*, întîlnită des în scrierile lui Schopenhauer, unește arhitectura în general și cea gotică în special cu muzica de tip wagnerian. Opera compozitorului, prin supraestimarea armonicului (ceea ce corespunde cu organizarea compoziției din perspectiva verticalității) se alătură arhitecturii. S-a și vorbit despre predilecția autorului lui *Lohengrin* de a constitui ansambluri spațializate.

1. *MUZICĂ ȘI ARHITECTURĂ*

Ideile despre estetica arhitecturii au fost formulate în unele aforisme din *Însemnări zilnice*, fiind utilizate și la cursurile universitare din perioada bucureșteană, pentru lămurirea unor principii ale esteticii artelor. Reprezentativ în această privință ni se pare aforismul consacrat clădirii

Scanned with OKEN Scanner

operei din Viena pentru comparația cu muzica lui Wagner. Aforismul cuprinde mai multe idei de semnalat. Mai întîi este vorba de sistematizarea artelor după model schopenhauerian. Ca și muzica, arhitectura nu mimează realitatea voinței, dar se află la limita de jos a esteticului. Tocmai de aceea „trebuie" să producă efect prin grandoare. „...operele de arhitectură, scria filozoful german, ca să producă un efect estetic, este necesar să aibă o mărime impunătoare. Ele nu pot fi niciodată prea mari, ci numai prea mici. Efectul estetic se află chiar, *ceteris paribus*, în raport direct cu grandoarea construcției, deoarece numai cantitățile impunătoare fac ca efectul produs de forța greutății să fie, într-un grad înalt, izbitor pentru ochi și tulburător. Astfel se confirmă, încă o dată, teza mea conform căreia tendința și antagonismul manifestate de forțele naturale, menționate mai sus, constituie adevăratul substrat artistic în arhitectură ; aceste forțe, potrivit naturii lor, au nevoie de mase mari, materiale ca să se impună privirii și să impresioneze simțurile noastre" [1].

Iată sursa aforismului maiorescian. Cînd vorbea despre *efectul* ce „trebuie" să-l producă muzica lui Wagner ori clădirea operei din Viena, cuvintele autorului român purtau o anume încărcătură semantică. Ironia și interogațiile, izbitoare și derutante de la prima lectură, constituie semne ale unui adînc și tensionat dialog interior. El nu și-a propus o simplă negație a compozitorului, ci s-a întrebat în ce măsură arhitectura se alătură muzicii și artei, lăsînd discuția deschisă. Dacă s-ar fi oprit la modele unice (Schopenhauer nu trecea de Beethoven, iar Wagner, disprețuindu-l pe Rossini, își construia întreaga gîndire muzicală numai pe „melodia continuă"), aforismul ar fi rămas închis și fără drept de comentariu.

Prin această corelație dintre arte, autorul român se îndepărtează încă o dată de modelul său inițial director : Lessing. Prima dată a făcut-o cînd a studiat tragedia franceză. Apoi a găsit în Wagner un exemplu ideal pentru ilustrarea tezei schopenhaueriene de clasificare, pe verticală, a artelor. Era normal ca lectorul pasionat al lucrării *Lumea ca voință și reprezentare* să observe mișcarea diacronică a fenomenelor artistice. În acest fel a lăudat „muzica vii-

Scanned with OKEN Scanner

torului", fără a cădea în eroarea lui Schopenhauer de a recomanda în exclusivitate numai bunul gust al celor vechi. De la Goethe (și mai ales de la Schiller) reținuse ideea generoasă că modelele artistice, fie sau nu capete de serie, pot fi descoperite în umanitatea cea mai diversă, chiar și în domeniul oralității. Cîntecul popular „și mai mult național trist", simplu și pur în sentimentalitatea lui, „face inimii omului o impresiune așa de mare", încît nu-l poate egala nici o muzică savantă, „artificioasă" [7]. Această însemnare, cu caracter aforistic, o făcea tînărul gimnaziant la vîrsta de 17 ani. Ea reprezintă unul dintre multiple exerciții pregătitoare în ale scrisului și în ale gîndirii. Se afla în perioada discuțiilor aprinse de la Chiesa, cînd traversa crize mistice de prietenie pură și de credință, cînd se plîngea de singurătate, se simțea deseori ridicol și-i treceau prin minte gînduri de sinucidere. Olimpianismul încă nu se născuse în cugetul său. Poate că l-a reechilibrat contactul cu Herbart. Dar, deocamdată, se entuziasma de aforismele naive ale Otiliei din *Afinități elective,* dormea cu Lessing sub cap, se visa un fel de „geniu pustiu" al românilor. Surorii sale, Emilia, îi scria depeșe suspect de sentimentale. Cînd venea în țară, la Brașov, o deștepta noaptea, „la trei fără un sfert", să urmărească, neapărat împreună, drumul strălucitor al lui Orion, Sirius, Aldebaran ori Pleiadele. „Era splendid de frumos". Sub raport sentimental se asemăna, în asemenea momente, cu Wagner. A citit doar și el cu „o plăcere furioasă" broșura aceluiași Feuerbach, *Principii de bază ale filosofiei viitorului* (Maiorescu avea 19 ani), destinată să introducă ordine în stările sentimentale deosebit de acute ale amîndurora : și ale lui Wagner, și ale lui Maiorescu. Numai că sentimentele atee ale autorului român au evoluat într-o direcție pozitivistă. Tînărul critic dorea să cunoască lumea prin concepte și să se convingă de logica general-umană a stărilor afective. Eforturile cunoașterii trebuiau să-i permită elaborarea unor principii teoretice obiective, cărora să le găsească o aplicație practică imediată. De aceea admitea că modelul existenței se află în viața socială și în practica artistică reformulată de fantezia marilor maeștri. În valorizarea operei,

cele două repere, viața umană și viața artei, constituie instanța supremă.

Compozitorul german a pornit pe alt drum în urma contactului revelator cu gîndirea lui Feuerbach, fapt explicabil prin destinul său de artist. Compozitorul decisese să înfrunte tradiția artistică și să instaureze o dogmă teoretică. Faptul i se părea nefondat autorului român. După el, arta își are legi proprii : „Există un *adevăr estetic*...". Ea se dezvoltă asemenea unei serii continue, firesc și natural. Dacă opera se află sub regența unui principiu științific, își pierde puritatea estetică : „Cererea lui Wagner despre *unitatea* între muzică și poezie este teoreticește greșită". Repetăm : principiul wagnerian rămîne în atenția criticului român, numai că riscă să provoace modificări nedorite în structura frumosului. Muzica wagneriană se abate în direcția armonicului, respectiv a sublimului, lăsînd să se întrevadă elementul intelectual, extraestetic al creației. Îmbinată cu poezia într-o dimensiune nouă, își dezvăluie carențe, de data aceasta în elaborarea ansamblurilor. Observația a făcut-o mai tîrziu, cum am arătat, Nicolai Hartmann.

Aici apare încă o „contradicție maioresciană" de tipul celor semnalate deja, dovedind fidelitate, dar și îndepărtarea de izvoarele care l-au impulsionat : pe de o parte, el adoptă principiul schopenhauerian de clasificare a artelor ; se pare că o face cu mai multă subtilitate chiar decît maestrul său. Filozoful a recurs la generalizări riscate. Acestei „arte minunate", care este muzica, îi corespunde într-un mod surprinzător arhitectura. Ele nu se înscriu printre artele mimetice, totodată se aseamănă prin modalitățile de organizare a sistemelor de reprezentare contrapunctică, așa cum tonului major din octavă îi corespunde varianta sa minoră din cvintă ori din terță. Arhitectura are nevoie de multă materie pentru a se impune simțirii noastre, spune autorul *Lumii ca voință și reprezentare*, și dă impresia de *amăgire* provocată de armonizarea dintre presiunea coloanei și rezistența opusă de orizontala de la bază. Aceeași ordine simetrică o asigură sopranul sau basul în opera muzicală. Schopenhauer insistă asupra consecințelor dezacordului în arhitectură, dar nu mai urmărește paralelismul (atît de bine început)

și în muzică. De aceea paralela rămîne suspendată, lectorul avînd credința că fenomenele de dereglare se produc identic la nivelul ambelor arte. Muzica pare coborîtă, alături de arhitectură, la nivelul de jos al verticalei, de aceea ierarhizarea „valorizantă" își pierde șansa de a se susține.

În perioada conferințelor berlineze, Maiorescu era preocupat de un anume tip de relație între muzică și tragedie, ceea ce avea să-l îndrepte nedezmințit spre cercetarea operei lui Wagner. Deocamdată îl interesa nu aspectul morfologic al problemei, adică reducția formelor diverse, ci în ce măsură este posibilă înfățișarea nealterată a frumosului. Mai tîrziu, nu peste multă vreme, cînd își scria aforismele, s-a gîndit să reia discuția, aplicînd teoria raportului la muzică și la arhitectură. Conceptul de „masivitate" din arhitectură i s-a părut adecvat pentru a lămuri, suplimentînd observațiile mai vechi, specificul construcției formale a operei wagneriene. Criteriul *mărimii* ca valoare negativă în artă îl folosea și în conferința ținută la Societatea berlineză, ceea ce a justificat intervenția promptă a lui Schasler. Dar cînd Schasler vorbea despre „supramărimea naturală", ca „ceva sensibil" și deci integrabil esteticului în general, nu gîndea ca un hegelian convins.

De altfel conceptul de mărime îl premerge mult pe Schopenhauer, lui aparținîndu-i doar clasificarea ierarhică a artelor, în conformitate cu teza despre voință și reprezentare. Spre exemplu, Edmund Burke, inspiratorul lui Kant, consideră „nemărginirea" drept o sursă a sublimului, dacă nu singura : „Nemărginirea are tendința de a turna în mintea omului acel gen de spaimă încîntătoare care constituie efectul cel mai autentic și testul mai adevărat al sublimului" [3]. Firește, se poate discuta pe marginea echivalenței termenilor „masivitate" și „nemărginire". Maiorescu l-a selectat intenționat pe primul, pentru sensul implicat de *greoi*, de insensibilitate a materiei, în conformitate cu concepția lui Schopenhauer despre arhitectură și de clasificare pe verticală a artelor.

Aplicînd termenul *masivitate* pe teren muzical, criticul sprijinea concepția schopenhaueriană a ierarhizării artelor pe baza materialelor abordate, pentru a susține,

în fond, inferioritatea operei lui Wagner. Cantitatea masei, acceptată de Schopenhauer ca definitorie pentru arhitectură, găsește refuzul maiorescian în cazul muzicii, ca incompatibilă. Tonul interogativ și puțin ironic din aforismul despre opera din Viena și Wagner situează muzica acestuia între negație și afirmație : ea *trebuie* să producă efect pentru că se aseamănă, prin *masivitate,* cu arhitectura. Și lui i se pare muzica „cel mai divin lucru", asemenea filozofului din Hamburg, citind tot o simfonie de Beethoven. Autorul român, în puține cuvinte, și-a exprimat mult mai ferm opiniile în legătură cu stilurile artei, pentru că a recurs la exemplificări sigure, punînd în opoziție ori în corelație autori și opere : Rossini și Wagner, Corneille și Wagner, Beethoven și Wagner. Paralela Opera din Viena — *Lohengrin* a relevat structura intimă a creațiilor, ca aspect al morfologiei artei, și posibilitățile de manifestare (hegeliană ?) a frumosului, ca aspecte ale varietății esteticului.

2. *O IPOTEZĂ A LUI HARTMANN*

Nicolai Hartmann s-a interesat de raporturile dintre muzică-arhitectură, aplicînd, pe teren estetic, originala teorie a „planurilor de apariție", de inspirație fenomenologică, îndepărtat hegeliană. Mai întîi, ambele sînt arte „nereprezentative" pentru că nu-și propun să „reproducă" modele naturale. Ele îi apar lui Schopenhauer ca arte „nemimetice". „Libere, aceste arte sînt numai de subiect. De aceea ele pot fi foarte bine lipsite de libertatea față de scopul practic. Muzica ni s-a arătat ca liberă după ambele laturi. Arhitectura constituie în această privință termenul ei contrar : ea este subordonată scopului extraestetic, și încă în asemenea grad, încît lipsa unui atare scop ar suprima-o și pe ea. O arhitectură care nu ar clădi ceva destinat să servească vieții — indiferent dacă celei cotidiene, celei publice sau celei religioase — ar fi mai mult un joc, ceva gol, un pur decor. Chestiunea principală a esteticii, în ce privește arhitectura, este dacă există și aici un raport de satisfacție ; mai precis, deci, dacă există și în arhitectură, în spatele datului real perceptibil al primului plan vizibil, un plan de fund al apariției. Și întrucît în arhitectură nu găsim nimic de fe-

lul unei *teme*, lucrul acesta nu este atît de lesne de decis“ [4]. Răspunsul, în cele din urmă favorabil, se limpezește tot în corelație cu muzica. Așa cum în muzică, dincolo de datul sonor, adică de materialitatea specifică acestei arte perceptibilă acustic, se dezvăluie pe fragmente, în succesiune temporală, „un întreg mai cuprinzător“, tot așa și în arhitectură există o realitate fizică (nesemnificativă estetic) și alta intuitivă, a planului „din spate“. Arhitectura se face cunoscută în unități succesive de timp și pe fragmente, pe măsură ce ochiul contemplă suprafața materiei sau își schimbă unghiul receptării. Cealaltă este dată dintr-o dată, ca o intuiție a totalului. Astfel, arhitectura se afirmă ca un „joc liber“, asemenea muzicii, mai ales că aceste două arte nu se bucură de avantajul unor teme explicative implicate în materialele de construcție, așa cum poezia dispune de cuvinte, subiecte, teme. Materialele muzicii (sunetele) și ale arhitecturii (piatra, marmora) au valoare limitată în sine, fără nici o altă raportare. Și tocmai aici stă marea forță de ființare a arhitecturii. Deși pornește de la materialitatea brută și se supune unor scopuri extraestetice, ea reușește să se înalțe în idealitate : „Viziunea estetică, adaugă N. Hartmann, constă în aceea că, din aspectele vizuale schimbătoare, se înalță un întreg organic obiectiv, o compoziție obiectivă unitară, care, ca atare, nu este dată vizual și nici nu devine vizibilă, din orice punct am privi, apărînd abia în reprezentarea care acționează sintetic, și este prin urmare sensibil ireală.

Lucrul acesta este just, desigur, numai cînd punem toată ponderea pe sensibilitate. Căci, ontic real, întregul edificiu este prezent, numai că el nu poate fi perceput sensibil dintr-o singură privire. Raportul de apariție se deplasează deci aici, el se apropie de apariția proprie frumosului naturii, unde întreaga alcătuire este în chip real laolaltă“ [5].

Iată o interpretare a „raportului“ diferită de cea a lui Schopenhauer și a lui Maiorescu. Și Hartmann valorifica principiul fundamental al arhitecturii (lege de fier la Schopenhauer) și anume corelația dintre presiunea coloanei și rezistența bazei. Mai mult decît atît, autorul *Esteticii* socotea, printre criteriile de apreciere ale arhitec-

turii, „dimensiunea determinată", ceea ce ar fi trebuit să-l apropie de gînditorul român. Dar, spre deosebire de acesta și chiar de autorul *Lumii ca voință și reprezentare*, Hartmann pune accent pe elementul „apariție", semn deghizat al ideii hegeliene, și nu pe materialitate. Simetriile determinate de triunghiuri, unghiuri și conuri în spațiul vizibil rămîn, la Hartmann, pe un plan secundar în raport cu estetica arhitecturii și cu frumosul în general. Pentru că nu planul „din față" creează impresia de unitate sensibilă și de „amăgire", ci cel „dindărăt", aflat în idealitatea noastră. Forma vizibilă, materială, e subordonată celei ideale.

Titu Maiorescu aderă la teoria planului „din față" pentru că „forma frumoasă" (expresie tautologică după Hartmann) rezultă din armonizarea elementelor „interne" cu cele „externe". Idealitatea se află închisă în „forma frumoasă", iar schimbarea succesivă a unghiului de observație nu ne oferă nici fragmente și nici un dublet pe linia planului de apariție al acesteia, ci „obiectul frumos" însuși.

Schopenhauer scrie și el următoarele : „Prin urmare, toate elementele constitutive ale unei coloane ; forma ei, de obicei determinată, proporția între înălțime și grosime, raportul acestora față de spațiile dintre coloane, precum și cel al colonadei față de grindiș și de greutatea ce-l apasă, sînt rezultatul, precis calculat, provenit din raportarea reazemului respectiv la o greutate dată." [6] Iată o teză pe care autorul aforismului *Appassionata* n-o accepta teoretic, dar o urma în practica analizelor estetice. Construirea calculată a formei frumoase i s-a părut totdeauna o aberație lui Maiorescu. Opera se naște dintr-o dspoziție sentimentală (și nu „forțată"), proprie spiritelor alese și înzestrate de natură cu imaginație. Calculul rece ucide creația. El reprezintă partea intelectuală, deci extraestetică, avînd repercusiuni asupra formei frumoase (cum a putut constata în cazul lui *Lohengrin*, tocmai de aceea alăturat arhitecturii), cît și asupra valorii estetice a acesteia ; ea devine integrabilă sublimului, nu frumosului. Dar era de acord cu Schopenhauer să verifice valoarea operei arhitectonice în baza legii ei fundamentale și a categoriilor de ornamente : triunghi,

unghi, con, aplicate pe suprafață, variante ale unicului principiu rezultat din raportul dintre presiune și rezistență.

Dar Maiorescu a negat formal „calculul" pentru a se lăsa, în cele din urmă, cucerit de efectele sale. Știa precis că muzica are la bază serii matematice, nu-i era străină nici teoria secțiunii de aur, după cum în versificație nu agrea structurile metrice defectuoase. Toate acestea presupun „calcul". Criticul îl accepta doar în aprioritatea oricărei experiențe. Triunghiul, metrul, intervalul etc. există în intenționalitatea artistului. Ele reprezintă limbaje. Artistul le elaborează cînd se află într-o „dispoziție sentimentală" specifică, singura realitate ce permite apropierea artelor. În această stare productivă a eului originar, formele cunoașterii intelectuale și senzitive se contopesc, pentru a se realiza o modalitate sintetică de exprimare. De aici și cerința imperioasă a oricărei arte de a respecta echilibrul structural al operei, într-o formă firească, naturală și unitară.

Din nou punctul de ajungere la Maiorescu nu coincide cu intențiile lui Schopenhauer. Pe autorul german îl interesa principiul presiunii din arhitectură pentru a pune în evidență înfrîngerea masei de către coloană. Arhitectura se distinge prin mărime, ni se spune în *Lumea ca voință și reprezentare,* iar ideile se află „pe treptele absolut inferioare, judecînd pe scara naturală" [7]. Cu toate acestea arhitecturii nu-i lipsește o oarecare năzuință spre idealitate, atunci cînd stîlpii de susținere „suportă lejer" greutatea pe transversala ce-i apasă. Există doar două tipuri de monumente ilustrative în acest sens : templele antice și basilicile gotice create de europeni (nu de sarazinii infiltrați în Spania). Primele se disting prin exteriorul elegant, ornat de coloane, celelalte, basilicile, fără a se ridica la aceeași înălțime valorică, după cum nici arhitectura nu este egală cu muzica, fascinează prin bolțile interioare susținute de pilaștri înalți și zvelți. Ele sînt construite în așa fel încît dau impresia că nu se bazează pe nici un principiu material de susținere. Fiecare piatră fiind „povară și proptea", bolta pare izolată de materie. Însuflețită de un duh misterios, construcția tinde să zboare, asemenea operelor lui Bellini.

Scanned with OKEN Scanner

3. *MITUL LUI MANOLE*

Teoria formelor ce zboară vine deci din Renaștere. Ea poate fi confruntată și cu o concepție arhitecturală românească datînd din epoca feudală. Se știe că drama creatoare a lui Manole era determinată de secretul descoperirii cheii de boltă, adică de a fixa stîlpii într-un asemenea spațiu determinat, încît să se poată continua zidirea piatră pe piatră, fiecare dintre acestea devenind, pentru sine, „povară și proptea". Sacrificarea omului este cerută de „răscumpărarea" ritualică a locului, după care masa spiritualizată devine materie artistică. Ea nu mai este greoaie și nedeterminată, ci maleabilă, suplă, stimulînd cugetul creatorului. Manole nu ezita să construiască turle în spirală, jucîndu-se cu formele pentru că materia învinsă prin jertfa omenească îi dădea deplină libertate. Schopenhauer dezaproba construcția spiralată a pilaștrilor ca „opusă funcționalității și de aceea respingătoare, ceea ce face ca bunul gust s-o condamne, din capul locului". Dar la turlele de la Argeș spirala dă impresia de „lejer". Meșterul Manole nu limitează materialul arhitecturii la o existență rigidă și greoaie. Este adevărat că diferă și concepția asupra creației. A construi înseamnă a „sacrifica" : a da suflet și simțire materiei. În acest caz, ideea de zbor vizionar capătă sens, iar terestra masivitate e anulată.

De subliniat însă că Maiorescu a fost mai încrezător în altă teză schopenhaueriană și anume : „Principiul perceperii intuitive și al inteligibilității cu minimum de efort postulează și putința de a avea o privire de ansamblu asupra obiectului intuit. Acesta creează impresia de simetrie, necesară atît pentru a contura o lucrare ca un întreg, cît și pentru a-i deosebi limitele esențiale de cele accidentale, fapt ce-l recunoaștem cîteodată numai trasînd un fir care ne indică dacă avem de-a face, în acest caz, cu trei construcții sau cu *una* singură. Numai grație simetriei, așadar, o operă arhitectonică ni se prezintă nemijlocit ca alcătuind o unitate distinctă și ca manifestare a unei idei dominante" [8]. Autorul german nu era foarte convins în afirmația de mai sus, dat fiind că principiul ierarhizării îl obliga să pună la baza arhitecturii categorii ale fizicii, *greutatea, rigiditatea, coeziunea,* cele

Scanned with OKEN Scanner

care mențin pe o treaptă inferioară, „și nu, așa cum s-a crezut pînă acum, numai formele regulate, proporția și simetria : acestea, privite ca atare, sînt aspecte pur geometrice, caracteristice ale spațiului, nu idei și ele nu pot așadar constitui obiectul artei, în înțeles estetic“ (p. 66).

Unitatea dictată de simetrie stătea permanent în atenția lui Maiorescu. Din acest punct de vedere cei trei cercetători (Schopenhauer, Maiorescu și Hartmann), se află în consens, neexcluzîndu-se și posibilitatea citării altor autori. Dar l-am selectat, dintre moderni, tocmai pe Hartmann, pentru a constata eventualele puncte de incidență cu gîndirea maioresciană. Autorul român pretindea unitate și simetrie în toate sectoarele artelor. Acolo unde acestea (și tot ce ține de secțiunea de aur), lipseau ori apăreau defectuos, nearmonic era un indiciu pentru el că opera se apropie ca organizare formală de arhitectură.

4. *SCHOPENHAUER ȘI MAIORESCU*

Cîteva dintre aforismele lui Maiorescu scrise pe tema arhitecturii sînt aplicații schopenhaueriene corecte. Unul se referă la domul din Magdeburg. Îl reținem pentru ideile sale semnificative : „La domul din Magdeburg, frumos este portalul, adică frumos ca gotic, la drept vorbind, urît prin asocierea nenaturală a triunghiului cu dimensiunea orizontală și cu cea verticală (vezi un aforism anterior, n.n.). Dar turnurile sînt într-un mod ciudat discordante ; se spune că au fost zidite cîteva sute de ani mai tîrziu și se observă decadența. Partea lor mijlocie e vid gol și țipă în contra delicateței portalului ; asemenea unor pasagii fără viață într-o carte, umpluturi și înlocuiri de lacune, pe care trebuie să le sari la citit“ [9].

Există o arhitectură cu „funcție estetică“, spune Schopenhauer, iar în cadrul acesteia goticul ocupă un loc aparte, pentru că, în raport cu anticii (v. templele dorice) a rezolvat într-un mod nenatural raportul dintre linia orizontală și cea verticală, lege fundamentală a acestei arte. Cei vechi aveau grijă ca verticala, adică forța de rezistență, să se întîlnească într-un punct determinat cu linia orizontală (forța de apăsare), astfel încît nici o dimensiune să nu predomine, ca idee, asupra celeilalte. În

gotic, predomină elementul subiectiv și arbitrarul, forța asupra presiunii. Aici pilaștrii se înalță „nemăsurat de înalți", iar linia verticală apare mascată de turnulețe, arcade, balconașe, boltituri, creînd impresia de asimetrie prin ornamente inutile, supraîncărcate. Situația este aceeași la domul din Magdeburg, în interpretarea lui Maiorescu. Portalul „frumos ca gotic" îndeplinește condițiile verticalei. În schimb se află în discordanță cu linia de presiune (orizontala) din două motive : pe de o parte turnurile nu sînt plasate într-un cadru determinat pentru a realiza unitatea necesară (idee aflată în subtext la Maiorescu, însă explicită la inspiratorul său). Ele aparțin unor epoci diferite „și se observă decadența". Însuși filozoful german regreta stilul *decadent* (ca degradare estetică) al contemporanilor săi, recomandîndu-le adesea modelele vechi. De aceea studiul despre arhitectură din *Lumea ca voință și reprezentare* se încheie pamfletar.

Aceeași idee a raportului dintre verticală și orizontală o tratează Maiorescu în aforismul „anterior", de fapt o însemnare privind preferințele estetice ale lui Humboldt. Este vorba tot de o operă din Magdeburg, și anume de monumentul lui Otto cel Mare. Și de data aceasta stilul gotic supraevaluează unilateral verticala, ca forță biruitoare, deși artistul a încercat să corecteze impresia neplăcută prin adăugarea pilaștrilor destinați să asigure mai multă rezistență soclului. Raportul dintre cele două linii nu constituie, pentru Maiorescu, o lege numai a arhitecturii, ci și a sculpturii. S-ar putea să fie și aceasta o reminiscență din *Laokoon-ul* lui Lessing. La drept vorbind, nu ne putem da perfect seama de părerea lui Lessing, deoarece el a comparat poezia cu sculptura (Laokoon) și nu cu arhitectura. Știm însă că respecta „specificul artei sculpturale" [10]. Aceasta trebuie să selecteze din lanțul de întîmplări scena cea mai reprezentativă și s-o redea static, „ca urmare a limitelor artelor plastice„ [11]. Mișcarea este a poeziei și a imaginației. Un artist împrumută de la altul (sculptorul de la poet), numai ceea ce este în conformitate cu materia proprie, a cărei prelucrare are drept scop deșteptarea imaginației. De aici „necesitatea de a limita artele frumoase și de a nu le îngădui toate extinderile și îndreptările posibile" [12].

Scanned with OKEN Scanner

Lessing nu a decretat aceasta ca o lege de fier a artelor, iar observațiile sale despre asemănările" dintre muzică-poezie-dans (p. 311) sînt grăitoare.

Dar Maiorescu a descoperit un element comun între sculptură și arhitectură. Faptul ar trebui să ne pară firesc, întrucît ambele, potrivit lui Lessing, fac parte dintre artele spațiale. Scriitorul german a stabilit limite, dar s-a gîndit și la elemente comune. Numai că acestea aveau la el un rol secundar, pe cînd Maiorescu unește arhitectura cu sculptura prin legea fundamentală a celei dintîi. Argumentul principal, aflat în subsidiar, este conceptul schopenhauerian de „mărime impunătoare", preluat de autorul român sub forma de „masivitate", pentru fixarea mai fermă a limitelor estetice ale celor două arte.

Mai semnalăm două aspecte legate de aforismul despre monumentul lui Otto cel Mare. Primul se află conținut în paranteza de la sfîrșitul textului : „Va trebui să verific acest lucru, la eventuala trecere pe acolo". Și a trecut într-adevăr. Căci acest aforism este scris la Berlin, la 14/26 iulie, 1872. Următorul, unde se face trimiterea, „vezi un aforism anterior", datează din aceeași lună și a fost redactat exact în Magdeburg. Amănuntul dezvăluie interesul special al autorului pentru estetica arhitecturii. El dorea să-și formeze păreri sigure în mod egal despre toate artele ca să poată stabili corelații și să poată formula, în deplină cunoștință de cauză, judecăți de valoare proprii. Al doilea aspect pe care dorim să-l semnalăm se referă la o analiză făcută de Ion Petrovici în legătură cu obeliscul din Copou. Acesta se sprijină pe spinarea a patru lei, asemenea monumentului lui Otto, susținut de „patru soldați, din popor". În baza relatării lui Petrovici putem bănui că „profesorul profesorilor", cum i s-a spus lui Maiorescu, obișnuia să utilizeze, la cursurile sale de filozofie și de logică, nu numai aforismele despre muzică, dar și pe cele despre arhitectură.

Iată pasajul din lucrarea lui Petrovici : „De cîte ori privesc coloana din centrul grădinii Copou (Iași) am sentimentul penibil al perspectivei unei răsturnări, întrucît piedestalul ei îl constituie spinările a patru lei chirciți pe labe, exact la același nivel. Ai parcă mereu

Scanned with OKEN Scanner

teama că măcar unul dintr-înșii să nu salte ușor din spinare și să răstoarne monumentul".

Față de stilul gotic, Maiorescu a fost mult mai rezervat decît însuși Schopenhauer, folosindu-se cu precădere de partea negativă a argumentărilor acestuia. Iată biserica Wang, adusă în bucăți din Dorntheim și reclădită pe drumul spre Schneekoppe. Îngrămădirea de triunghiuri și de rostre face din ea o „adevărată parodie a stilului gotic". Cum mai poate fi o parodie, de vreme ce însuși goticul, ni se spune, reprezintă o decădere a stilului clasic ! Opera din Viena, pusă în paralelă cu *Lohengrin*, îi pare „foarte urîtă, înghesuită și apăsată", în exterior ; în interior, deși elegantă, are „lojile prea joase". Apoi Votivkirche din același oraș impresionează neplăcut datorită supraaglomerării de motive și navei transversale, așezată în dezacord cu dispoziția naturală (adică a stilului obiectiv al clasicilor, cum precizează în altă ordine de exemplificări Schopenhauer), de oriunde ar fi privită clădirea. Expresia „mica cutie de bijuterii" cu care începe aforismul vizează risipa de podoabe nejustificate arhitectonic. Ele par „o chinezărie drăguță, însă nu operă de arhitectură". Doar Templul lui Theseu i-a atras în mod binevoitor atenția pentru că „face un efect armonic, tot astfel și frumoasa casă a regelui pe Unter den Linden". Prin „armonic" criticul înțelege orice operă care intră în sfera sublimului. Aceasta produce efecte prin mărime și șoc, dar nu impresionează plăcut, adică nu este frumoasă.

Maiorescu făcea călătorii de studii la monumentele gotice, iar însemnările sale nu erau file de jurnal turistic. El avea o bună cultură de specialitate și ținea neapărat să se documenteze. De aceea, uneori, formula observații personale, cu gust și competență, alteori se întîlnea în păreri cu autorii preferați. Îl recunoaștem pe autorul român în următorul citat din Schopenhauer : „Un exemplu izbitor de greutăți îngrămădite, fără a li se asigura reazemul corespunzător, ni-l oferă foișoarele ieșite în afară, pe la colțurile unora din casele construite în stilul lipsit de gust al *epocii noastre*. Aici distingi pilonul de greutate, așa încît foișoarele par spînzurate în aer, neliniștind și tulburînd spiritul" (lucr. cit. p. 63).

Scanned with OKEN Scanner

Filozoful german mai scrie: „Dacă îi atribuim artei gotice această tendință și idee, caracteristică, și am vrea să le considerăm, prin contrast, ca egal îndreptățite în raport cu arta antică, ar fi de amintit, ca o obiecție, faptul că disputa ce are loc între forța de rezistență și greutate, pe care arhitectura clasică o reprezintă așa de limpede și de naiv, are un caracter real, e veridică și întemeiată pe legile naturii; dimpotrivă, anularea absolută a presiunii de către forța de rezistență, ca în arta gotică, nu e decît o simplă aparență, o ficțiune, impusă doar de o amăgire“ (p. 72). Ultima frază interesează îndeosebi, căci, în spiritul ei notează și Maiorescu în aforismul despre *mica cutie de bijuterii*: „Stilul gotic e nesănătos, pentru că a eliminat greutatea în amăgire, și aceasta nu-i permis nici unei arhitecturi“. Exemplificările paralele pot fi continuate la nivelul frazelor și al terminologiei.

Ca și în cazul lui Wagner, autorul român a aplicat, la drept vorbind, o terminologie inadecvată, de aceea judecățile sale sînt prea des negative. După exemplul lui Schopenhauer, el abordează arhitectura gotică, o artă cu valori proprii, din unghiul de vedere al apollinicului. Era firesc să nu descopere identități. Dacă ar fi pornit din interiorul goticului, identificîndu-i estetica proprie și justificînd-o pe linia diacronicului, cum recomandă Nietzsche pentru Wagner, ar fi înțeles logica neregularităților și îngrămădirilor baroce, determinate de dezechilibrul dintre verticală și orizontală. Aceleași dimensiuni traduse în termeni muzicali prin conceptele de *armonic* și *melodic* l-au condus la interpretarea forțată a muzicii lui Wagner. Dar el a preferat, în subconștient și organic, să fie inflexibil de dragul armoniei construcției: prin familia de termeni senzitiv/intelectiv (poezia), armonic/melodic (muzica), vertical/orizontal (arhitectura) își vedea verificată o teză scumpă lui, demonstrată și din alte perspective, cu argumente țintind morfologia artelor: unitatea structurală a acestora la nivelul categoriilor, ceea ce-l preocupa încă din anii Theresianumului.

Scanned with OKEN Scanner

III. ESTETICA LITERARĂ

Într-o scrisoare către Th. Rosetti, tînărul Maiorescu își făcea următorul portret spiritual: „Deși în ultima vreme sînt mai harnic ca o furnică și acumulez mai mult, sînt foarte nemulțumit de mine însumi și foarte avid de a învăța ceva. În primul rînd ard de nerăbdarea să mă văd luminat din plin de razele antichității, îndeosebi sub latura artei. În ce privește filozofia, în curînd voi încheia definitiv cu ea. Îl cunosc acum foarte exact pe Herbart, de asemenea pe Leibnitz, pe Descartes, Kant și Hegel. M-am aruncat asupra marilor tomuri de parcă aș fi avut ceva de aflat din ele. Să mă ia naiba dacă mi-am îmbogățit din ele măcar cu o idee lămuritoare cunoștințele din domeniul metafizicii, pe care mi le dobîndisem singur. Istoria cercetărilor din domeniul metafizicii este un ciur mare, iar lumea este marea. Ciurul trebuie să capteze marea, dar nu poate, iar orice sistem metafizic este o nouă gaură în ciur, prin care curge oceanul și nu se lasă cuprins.

Vezi tu, limba germană numește *Grund* (=origine) cauza tuturor lucrurilor. Acesta este un cuvînt faimos; el exprimă faptul că, prin dezvoltarea dialectică a noțiunii se ajunge în cele din urmă la ceea ce este principal, la tabloul lui Saïs, la existență: că însă de aici nu se merge mai departe, ci trebuie făcut saltul originar din infinit în finit sau din nimic în ființă, iar eu nu mai pot mijloci, nu pot explica acest salt originar, tocmai pentru că este astfel.

În schimb, am cîștigat în logică și estetică, le datorez acestor bărbați ceva mare, le datorez resemnarea pe care

Scanned with OKEN Scanner

am dobîndit-o prin ei ; în aceasta numai pentru Kant am un respect nemărginit ; lentila spiritului meu avea o prea mare înclinație de a împrăștia în toate părțile raze periferice și, din această cauză, de a nu arde nicăieri cu putere ; dar aceste raze ricoșează pe uriașul zid negru al imposibilității metafizice și sînt azvîrlite apoi, toate, înapoi, spre centru. Astfel ard cu atît mai fierbinte în punctul central. Nu știu, firește, unde să azvîrl punctul central, dar un lucru știu, că acolo unde îl voi azvîrli, arde îndată" [1].

Liviu Rusu ar avea motive să replice că Titu Maiorescu iarăși se laudă în stilul său obișnuit din anii de tinerețe ; și nu fără temei. Dar scrisoarea respectivă, biografic vorbind, nu face parte numai din seria laudelor. Autorul se afla într-un moment de grea cumpănă : trebuia să decidă dacă să vină în țară ori să-și croiască un destin în cultura germană. Căpătase obiceiul să i se confeseze aceluiași Rosetti, motivîndu-și filozofic opțiunea pentru o catedră universitară, pînă la urmă refuzată, în capitala țării. Se poate cita pe linia confesiunilor și patetica scrisoare din 7 septembrie 1860, în care autorul își mărturisea starea de spirit apăsătoare „la gîndul că va trebui să ne desfășurăm activitatea într-o țară în care nu se deschide mai nici un domeniu pentru asemenea cercetări vaste, dar unde trebuie depuse eforturi uriașe pentru lucrări inferioare, pentru principii lipsite de frumusețe și niciodată pentru o arhitectonică estetică".

Sensibilitatea lui de filozof era solicitată deci în direcția armoniei estetice pe care dorea s-o instaureze ca principiu director și în țările române. Pentru tînărul valah cuprins de ambiții metafizice, decizia de apostolat în patrie a fost în realitate o șansă, pentru că i s-a oferit soluția practică de a face saltul din „infinit" în „finit". Formației sale teoretice i s-a adăugat un element nou : terenul propice pentru aplicații practice. A fost un gest de renunțare, dar și de înălțare în sfera cunoașterii spre care năzuia atît de ardent. Dacă nu a mai elaborat studii abstracte și de mare întindere ca *Relația* și *Considerații filozofice*, nu a renunțat niciodată să gîndească și să acționeze filozofic. Din timp în timp își fixa poziția teoretică în aforisme și în cugetări de maximă conci-

Scanned with OKEN Scanner

ziune. A filozofa însemna a nu pierde o clipă din vedere faptul că lucrurile lumii au o cauză a cauzelor aflată în taina acelui „faimos cuvînt" german, *Grund* și că evoluează într-o ordine formală după principiul unității în varietate. Munca teoreticianului ori a practicianului ar fi să pună în evidență acea „arhitectonică estetică". Cum a făcut-o el însuși cînd a definit conceptul multivalent de *relație* sau cînd, mai tîrziu, avînd diferite responsabilități în învățămînt și cultură, a căutat să identifice și să promoveze părțile care constituie totalul, organismul autohton.

„Junimea" era o micro unitate care funcționa după principii stabilite în mod programatic și acceptate în unanimitate. Membrii ei reprezentau specialități diferite, politologie, istorie, filologie, științele naturii, depuneau eforturi convergente pentru dinamizarea întregului mecanism autohton și vizau în perspectiva mai îndepărtată a treptelor de înălțare o „arhitectonică estetică". Astfel se confirmă încă o dată ideea că *treptele de înălțare* și *formele fără fond* sînt două teze fundamentale ale filozofiei culturii elaborată de Titu Maiorescu, singur sau în colaborare cu junimiștii. Nu avea dreptate Tudor Vianu cînd afirma discret minimalizator : „În Germania, opoziția față de revoluție și de veacul raționalist care a precedat-o se confundă cu înseși tendințele romantismului. Considerat în acest cadru, Hegel apare ca unul dintre filozofii Restaurației. Imensul avînt reformator al feluritelor Adunări ale Revoluției se temperează prin toți aceștia și spiritul timpului caută un regulator al vieții popoarelor în însăși viața lor istorică. Din acest punct de vedere se poate spune că gîndirea socială a lui Maiorescu este un moment al Restaurației europene, ajunsă însă pe tărîmurile noastre după ce își îndeplinise rolul său în Occident. Pentru a ne explica în întregime gîndirea lui Maiorescu ar trebui s-o punem în legătură cu întreaga filozofie a Restaurației" [2]. Și continua : „În realitate însă Maiorescu n-a aplicat niciodată punctul de vedere evoluționist al influenței mediului asupra formelor pe care le ia viața socială în felul în care o făcuse Buckle. Caracterizarea și critica pe care Maiorescu o aduce civilizației românești, după norma evoluției interioare a

Scanned with OKEN Scanner

culturii poporului, este mult mai aproape de gîndirea filozofic-istorică a lui Hegel. Faptul însă că în 1897, cînd publică considerațiile de mai sus, lui Maiorescu îi place să-și atribuie mai degrabă izvoare evoluționiste își are explicația firească. Hegelianismul era la acea dată o filozofie întrecută și chiar compromisă, încît scriitorul doritor să dea ideilor sale mai multă temeinicie, lasă în umbră vechea sa imitare hegeliană, reclamîndu-se în exclusivitate de la evoluționismul ținut pe atunci la mare cinste“ [3]. Așadar, în scrierile lui Maiorescu transpare cînd un Hegel depășit, cînd un Buckle convențional, după capriciul modei. Concluzia se bănuiește ușor : cu asemenea teorii la întîmplare, nu se poate iniția construirea unei opere culturale solide, cerută de nevoile interne ale etnicului românesc.

În realitate, evoluționismul se afla „la mare cinste“, printre junimiști, nu de la 1897, cum susține cu fermitate Tudor Vianu, ci exact cu trei decenii mai devreme. În 1867, anul apariției „Convorbirilor literare“, V. Pogor îl conspecta pe Buckle în felul următor : „Cele zise despre religiune se poate aplica și la literatură. Literatura în starea ei normală nu este decît forma în care trebuie să se verse cunoștințele unui popor ; precum religiunea, ea este efectul iar nu cauza civilizațiunii. Un spirit înalt poate adeseori să treacă peste nivelul secolului său, însă dacă între clasa intelectuală și clasele practice distanța va fi prea mare, clasa intelectuală va rămîne fără nici o influență și celelalte clase nu vor trage nici un avantagiu din luminile ei“ [4]. Un an mai tîrziu, tînărul Xenopol iniția marea sa serie de studii de filozofie a culturii, începînd cu prezentarea critică a operei filozofului englez, din care reținea ideile : „Altă consecință este că literatura fiind destinată pentru a mulțămi o necesitate comună ea trebuie să tindă pe cît se poate a pătrunde în popor. Pentru aceasta se cer două condițiuni : mai întăi ca ea să fie produsă din sfera de idei comună poporului, prin urmare să nu fie o imitațiune servilă a unor producțiuni străine ; al doilea ca poporul să fie pus prin instrucțiune în stare de a se folosi de producțiunile literare“ [5].

Scanned with OKEN Scanner

Totodată, prelecțiunile pe 1872/73 tratau o serie de teme de filozofie a culturii specifice evoluționismului și anume despre *foc* (Xenopol), *armă* (A. Lambrior), *plug* (Iacob Negruzzi), *corabie* (G. Panu), *locuință* (Xenopol), *scriere* (Șt. Vîrgolici), *artă* (V. Pogor), *artă și morală* (T. Maiorescu). Orientarea evoluționistă (Buckle) și deterministă (Darwin) era programată prin prelecțiunea introductivă, în stilul obișnuit junimiștilor, susținută de V. Pogor care nu era pur și simplu „filo-francez". Să nu fi cunoscut oare Tudor Vianu sumarul primilor ani ai „Convorbirilor literare" ?

Profesorul de estetică țintea foarte departe în studiul său asupra influențelor hegeliene în cultura română. El vorbea de o variantă conservatoare a hegelianismului pe care ar fi urmat-o îndeaproape Maiorescu și Eminescu. Ambii autori români aveau gîndirea viciată de „restaurație". Dar s-a văzut dintr-un citat anterior că Titu Maiorescu dezaproba tocmai conservatorismul filozofului german, teoretizarea compromisului dintre stat și religie. Critica maioresciană la adresa lui Hegel datează cu exactitate din 1887, cum ne asigură notele de curs ale lui I. S. Floru și ale Alexandrinei Anastasescu. O variantă liberală a hegelianismului a fost receptată, după părerea lui Tudor Vianu, de Gh. Lazăr, Heliade Rădulescu și Mihail Kogălniceanu. E greu de precizat cum se împăca liberalismul cu conservatorismul „restaurației", de asemenea nu este clar ce doreau să „restaureze" Titu Maiorescu și Mihai Eminescu. Mai curînd, „Direcția nouă" intenționa să instaureze, nu să restaureze, cultura autohtonă într-un spirit modern, în așa fel încît să nu difere, în linii esențiale, de tradiție. Dar să ascultăm și părerea „conservatorului" Eminescu : „S-a crezut acum cîteva decenii că introducerea formelor exterioare din cultura apuseană va putea suplini lipsa de cultură solidă și substanțială și neajunsurile răsărite dintr-o dezvoltare neregulată a trecutului nostru istoric. Experiența a dovedit însă că introducerea formelor lipsite de cuprins sînt departe de a prezenta o compensațiune exactă a sacrificiilor pe care le cere înființarea, că poporul sărăcește prin risipa de muncă, cu totul disproporționată cu foloasele ce le poate culege din aceste inovațiuni" [6]. Și în alt loc :

Scanned with OKEN Scanner

„Credem că nici o literatură puternică și sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decît determinată ea însăși la rîndul ei de spiritul acelui popor, întemeiată adică pe baza largă a geniului național. Aceasta nu e adevărat numai pentru literat, ci se aplică tot atît de bine la legiuitor, la istoric, la omul politic. Nu acel legiuitor va fi însemnat care va plagia legi străine din codicile unor țări depărtate ce au trăit și trăiesc în alte împrejurări, ci cel care va ști să codifice datina țării lui și soluțiunea pe care poporul în adîncul convingerilor sale o dă problemelor în materie“ [7].

Nicăieri nu este vorba de transplantarea hegelianismului și încă de partea conservatoare a acestuia. Cel mult, așa cum s-a observat adesea, se poate accepta ideea unor aplicații critice. Eminescu a gîndit maiorescian, asemenea lui Pogor și lui Xenopol, citați mai sus. *Poetul* și *criticul* au elaborat împreună tezele unei filozofii a culturii care își aveau rațiunea de a fi numai pe terenul realităților românești. Firește, unele au fost inspirate din Occident, fie din Hegel, fie din Buckle, dar principiile sînt generale, terenul le asigură specificul, particularitatea ; rămîne de văzut cum sînt armonizate, cum forma își găsește fondul. Apoi nu este foarte sigur că ceea ce era perimat pentru germani în a doua jumătate a secolului trecut nu-și mai avea utilitatea la români. Dacă pentru Europa întregul secol s-a numit „secolul naționalităților“ [8], faptul îi privea deopotrivă pe germani, români, italieni, sîrbi, polonezi etc. Popoarele își realizau mai devreme sau mai tîrziu idealul național, fiecare în parte, pe căi și în condiții proprii. Dacă germanii își înființau o universitate în perioada restaurației, nu înseamnă că românii trebuiau să renunțe la o asemenea instituție pentru a nu fi suspectați de imitație, conservatorism, perimare. În definitiv, era o chestiune de recuperare, de ajungere din urmă, măcar sub aspectul formelor moderne.

Am făcut această mică digresiune în domeniul faptelor culturale pentru a lămuri o situație de maximă importanță, legată de problematica acestui capitol. Anul întoarcerii definitive în țară (noiembrie 1861) a însemnat o mare cotitură în viața tînărului filozof. Deși se bucura

Scanned with OKEN Scanner

de o presă excelentă în străinătate, la vîrsta de numai 21 de ani, autoritățile din România l-au obligat la mai multe renunțări și opțiuni : în loc de o catedră de filozofie în București a trebuit să accepte, „bolnav de întristare" mai întîi un post modest de judecător, apoi unul de profesor de gimnaziu la Iași : în loc să-și continue cercetările filozofice, a trebuit să aprofundeze studiul limbii și al literaturii române, de care nu s-a mai despărțit niciodată, deși, mai tîrziu, ar fi avut prilejul s-o facă. Cîntărind bine lucrurile, vom constata că în ultimul caz (interesul pentru limba și literatura română) nu mai este vorba de o renunțare, ci de o opțiune perfect deliberată, gîndită fără presiunea evenimentelor de natură biografică. Explicația, în parte, ne-o dă Maiorescu însuși, ceva mai tîrziu, în *Literatura română și străinătatea,* unde constată că la data respectivă (1882) literatura era mai bine dezvoltată decît alte forme ale culturii : „Cauza acestei disproporții trebuie să fie mai adîncă, și dacă am fi chemați să o exprimăm într-o singură frază, am întrebuința următoarea formulă din teoria evoluționistă aplicată la viața spirituală a poporului : pătura psihologică a generației noastre de astăzi este pregătită pentru poezia lirică și pentru novela poporană, dar nu este încă pregătită pentru lucrarea științifică.

Înlănțuirea logică a unui foarte întins șir de idei, și aceasta este știința, este o treaptă mai tîrzie a dezvoltării intelectuale abstracte decît se găsește astăzi în majoritatea capetelor noastre". Și în răspunsul dat lui D. Zamfirescu motiva într-un mod asemănător de ce, în colecția reprezentativă din 1866, V. Alecsandri n-a făcut să predomine elementul epic al baladelor. Publicul era în măsură să decidă asupra calității textelor : studenții români aflați în străinătate preferau cîntecele cu conținut liric, de pildă, *Șoimul și floarea,* din colecția amintită, și nu baladele. Lămurirea dată de Titu Maiorescu ține de psihologia artei. Sentimentele sînt comune tuturor oamenilor, indiferent de pregătirea lor intelectuală. De aceea lirica, mai mult decît teatrul ori epopeea, ar fi mai indicată pentru crearea unei anumite solidarități spirituale între membrii aceleiași comunități etnice. Ea trebuie să fie și prima formă a artei care urmează a fi încurajată

Scanned with OKEN Scanner

și dezvoltată. Condiția este ca poezia, lirică îndeosebi, să fie bine alcătuită, după reguli precise și clare. Altfel provoacă derută, confuzie, iar menirea ei, aceea de a înălța prin contemplare în sfera moralei ideilor, nu poate fi împlinită. După lirică se dezvoltă și alte forme literare mai pretențioase sau ramuri ale artei, apoi filozofia și știința, în așa fel încît să cuprindă într-un plan sistematic și armonios, în baza treptelor de înălțare, întregul potențial spiritual al unei națiuni.

Criticul nu l-a imitat pe Hegel. Dacă l-ar fi urmat îndeaproape pe gînditorul german, trebuia să fi ales epica monumentală și folclorică. La acest nivel, ne spune Hegel, individul nu se poate exprima pe sine ; el este dependent de colectivitatea ale cărei idei și sentimente le cultivă, de aceea textele conțin o materie greoaie, impură : convenții sociale, amintiri istorice și de familie ce țin de exteriorul existenței spiritului, incapabil să se obiectiveze perfect, să se regăsească pe sine în subiectivitate. Dacă ar fi luat epicul drept punct de plecare și ilustrare a progresului adevărului, autorul român ar fi recunoscut, ascultîndu-l pe Hegel, că societatea vremii era într-adevăr înapoiată, incapabilă să recepteze puritatea și farmecul sentimentelor lirice. El a găsit însă „modele bune“ și la scriitorii români. Titu Maiorescu nu l-a urmat cu fidelitate nici pe Buckle. Scriitorul englez susținea într-unul din pasajele citate că literatura este, asemenea religiei, efect, nu cauză. Într-adevăr, așa stau lucrurile. Dar ca să îndrepți o stare de lucruri apelezi, în mod logic, nu la efect, ci la cauză. Criticul a transformat efectul în cauză. Pornind de la *literatura-efect,* a mizat pe faptul că aceasta poate să producă modificări de comportament estetic în structura socială. Răsturnarea de perspectivă constituie unul dintre semnele originalității criticului.

Cu acest capitol, *Estetica literară,* parcurgem un alt segment din seria *diviziunilor,* al treilea. Dacă primele diviziuni erau precis delimitate la anumite activități ale spiritului (dihotomia judecăților), sau la ramuri ale artei (trihotomia maioresciană : poezie-muzică-arhitectură), acest capitol este mai fărîmițat. Am putea spune că avem de a face cu o politomie : critică literară, teorie literară, lite-

Scanned with OKEN Scanner

ratură comparată, teoria traducerilor, critica sociologică a formelor și a ideilor, teoria folclorului etc. toate acestea aflate sub titulatura regentă a *esteticii literare*.

A. Critica literară

Formula critică a lui Titu Maiorescu se află cuprinsă în următoarea frază din *O cercetare critică*: „O critică serioasă trebuie să arate modelele bune cîte au rămas și să le distingă pe cele rele și, curățind astfel literatura de mulțimea erorilor să prepare junei generațiuni un cîmp liber pentru îndreptare“ [9]. Avem de a face cu o variantă a teoriei *separării* conceptelor : cu alte cuvinte, critica în general trebuie să se ocupe de „prelucrarea“ conceptelor sau de „critica“ modelelor literare, pentru deosebirea celor agreabile de cele dezagreabile. Operația este, finalmente, estetică și filozofică, așa cum am putut constata și pentru primele două segmente ale diviziunilor. Cuvîntul *critică* are la Titu Maiorescu o semnificație aparte, observație pertinentă făcută de Eugen Todoran : „În literatura română o dată cu Maiorescu termenul *critică* a primit conținutul lui propriu într-o dublă referință — a teoriilor la operele literare și a operelor la teorii — în unitatea unei activități privită de obicei nediferențiat : *estetică* și *critică*; de unde și confuzia tot de obicei făcută, între *estetica* și *critica* lui“ [10].

Dubla semnificație a criticii, estetică și filozofică, se explică prin unitatea gîndirii autorului. El nu și-a schimbat nici concepția despre universalitatea *relației*, nici tehnicile de lucru („prelucrarea“ și „selectarea“ conceptelor și a modelelor), de la *Considerații filozofice* pînă la ultimele scrieri. Din contra, le-a demonstrat valabilitatea, extinzîndu-le de la disciplinele filozofice la arte și de la acestea la literatură, filologie, forme juridice, viață națională în general. Dacă în lirică junimistul a întrezărit forma literară cu valoare universală prin calitatea stărilor sentimentale și, în același timp, aderența spiritualității românești la această expresie artistică, critica însemna modul operațional de „selecție“ și „îndepărtare“, destinat să instaureze o „estetică mai înaltă“ în conformitate cu gîn-

Scanned with OKEN Scanner

direa latentă autohtonă. Acele teze împrumutate de la Hegel, Feuerbach, Buckle etc. și-au pierdut sensurile originare ori și le-au modificat pînă au căpătat chipul unei sinteze inedite. Nu avem dreptul să afirmăm că o anume teorie era învechită la 1867 pentru că ieșise din uz în Germania : de vreme ce și-a dovedit eficiența, prin transfigurare, pe teren românesc, înseamnă că era perfect actuală și adecvată.

Niciodată criticul nu s-a abătut de la tehnica herbartiană și filozofică de „prelucrare", adică de refacere semantică a conceptului de model artistic, rămînînd același de la începutul pînă la sfîrșitul activității sale. O dată ce direcția, principiile, tehnicile și aparatul conceptual au fost stabilite, el nu a mai crezut cu cale să intervină jurnalier în mișcarea literară, să întîmpine fiecare apariție editorială a unui scriitor deja lansat sau să constate cantitatea producției. După declanșarea „direcției noi", filozoful și-a asumat rolul de observator, intervenind doar în situații ce țineau de strategia și de programul său critic : dacă era nevoie de marcat o etapă în evoluția literară *(Literatura română și străinătatea)*, de încurajat apariția unui scriitor nou (G. Coșbuc, Oct. Goga, M. Sadoveanu, P. Cerna), de elogiat o carte de însemnătate deosebită (colecția de *Poezii populare* a lui V. Alecsandri) sau cînd apărea pericolul unei abateri teoretice de la „direcție" *(Poeți și critici, În chestia poeziei populare)*. Și formulele de apreciere sau de respingere au rămas neschimbate, criticul aplicîndu-le parcimonios unui scriitor sau altuia. Spre exemplu, în *Direcția nouă*, Mihai Eminescu era apreciat ca „poet în toată puterea cuvîntului", pastelurile lui Alecsandri constituiau o podoabă a literaturii române prin simțire curată și limbă frumoasă, iar poeziile Matildei Cugler se distingeau și ele datorită „eleganței limbagiului" și „sincerității simțirii". Totuși, în legătură cu Eminescu și Goga, criticul se hotărăște să aplice principiile „unei estetici mai înalte". Lui Eminescu i se consacră cunoscuta teorie a geniului, destinată să explice o personalitate de excepție ; Goga e considerat „dintre cei chemați și aleși". Poezia sa izvorăște „din veșnicul tezaur al emoțiunilor omenești", de aceea amintește de „farmecul poeziilor lui Eminescu". Dacă în *Di-*

Scanned with OKEN Scanner

recția nouă Eminescu este citat imediat după Alecsandri, nefiind implicat în ordonare elementul valoric, în raportul despre Oct. Goga numele lui Eminescu este invocat „ca un criteriu de măestrie estetică", fapt ce-i unește pe ambii autori. După puțină vreme de la susținerea amintitului raport, Mihail Dragomirescu avea să desfășoare o neostenită activitate critică în paginile revistei „Convorbiri critice" pentru a-l impune în conștiința publicului pe P. Cerna, ca prim poet al generației de la 1900, al doilea în ordine ierarhică după autorul *Luceafărului*. Timpul, însă, a dat din nou dreptate întemeietorului „Junimii".

Unii cercetători au avut impresia că tehnica herbartiană a separării modelelor și aprecierea acestora prin formule valorizatoare (ce vizau „curățenia limbii" și „puritatea simțirii") a condus la o critică dogmatică și judecătorească. Dar dacă se ia în considerație etimologia cuvîntului *critică* (de la grecescul *krino/krinere* plus partea semantică a latinescului *cerno/cernere*, și care înseamnă *a alege, a decide* (cf. Radu Enescu, Eugen Todoran), rezultă că Titu Maiorescu nu a forțat semnificația originară a termenilor. Astfel, „prin *critică* trebuie să înțelegem o intervenție a *raționalului* în receptarea afectivă a valorilor artei" [11]. De altfel, sensul relevat de Radu Enescu și Eugen Todoran pentru *krino* și *cernere* este confirmat și de conceptul de gust în analiza lui Adrian Marino: „Gustul emite judecăți, dă sentințe, valorifică. El este deci critic prin vocație, pînă în vîrful unghiilor. *Sentiment care judecă, judecată pe care o pronunță sentimentul*, gust care nu se poate traduce decît prin judecată, așa a fost definit gustul, încă din secolul al XVIII-lea (am ales doar cîteva definiții din d'Alambert, abatele Dubos, La Harpe) și așa rămîne, în esență, pînă astăzi. Cine spune *gust* spune în mod invariabil apreciere, opinie, decizie, verdict critic. Practica și teoria gustului anticipă deci din plin pe aceea a criticii literare. De fapt, pe acest plan și pe acest înțeles noțiunile devin cvasisinonime. În critică, mai ales, gustul ia o învederată ținută antinormativă, antidogmatică, nu de azi, de ieri, ci în urmă cu secole" [12]. Și mai departe: „Dar cea mai mare aplicație și utilitate în critică a reacțiunii de gust este alta. Gustul este selectiv prin definiție. El preferă, alege, judecă, discerne, arbi-

Scanned with OKEN Scanner

trează, funcție capitală, notă dominantă a conceptului“ [13]. Și Nichita Stănescu aprecia „gustul concentrat ca un laser al lui Titu Maiorescu“ [14].

În concluzie, Titu Maiorescu a profesat o critică de direcție, programată și elastică (nenormativă), bazată pe autoritatea bunului gust, format prin lecturi intense de modele artistice și de texte teoretice ale căror principii au fost îndelung verificate în practică. Critica *de direcție* implică instaurarea ideilor adevărate și combaterea celor false, a formelor goale, fără fond, dar și a fondului necorespunzător expresiei poetice. Ideea de *direcție* nu exclude, din contra, impune contactul cu tradiția în cel mai înalt grad, dovadă recunoașterea rolului stimulativ al creației lui Vasile Alecsandri și al altor scriitori mai vechi în formarea ideologiei junimiste, apoi elogiul latinității, al limbii și al folclorului, al istoriei și al dacilor.

Momentul ales de Titu Maiorescu pentru lansarea „direcției noi“, pregătit cu meticulozitate ani în șir prin ședințele „Junimii“ și prin programele extrem de bogate și variate ale prelecțiunilor populare a fost foarte potrivit datorită realităților socio-culturale specifice. S-ar putea spune că tocmai acestea au solicitat „direcția nouă“. Și numai în maniera concepută de marele ei îndrumător. Aspectul *programatic* al criticii decurge din teoria treptelor de înălțare. Titu Maiorescu s-a străduit să pună în mișcare toate formele de gîndire, începînd cu arta, să le prevadă o ritmică „în trepte“, să le armonizeze în baza conceptului de *relație*, astfel încît să se poată constitui un stil național în continuă evoluție. Citățm din *Literatura română și străinătatea*: „Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu și Șerbănescu, în nuvelele lui Slavici, Negruzzi și Gane, este, pe lîngă măsura lor estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia, părăsind oarba imitare a concepțiunilor străine, s-au inspirat de viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gîndește și ceea ce simte românul în partea aleasă a firei lui etnice. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrînd și în această formă ca o rămășită din pămîntul său primitiv, a trebuit

Scanned with OKEN Scanner

să încînte pe tot omul luminat și să atragă simpatica lui luare-aminte asupra poporului nostru". Fondul este deci național și poate deveni „simpatic", adică se poate universaliza prin limbajul etern al artei. Aceeași idee apare într-un moment polemic și la Mihai Eminescu, marele partener întru dioscuriat al criticului. Termenii și tonul aproape că nu diferă de la unul la celălalt : „Ceea ce face meritul scrierilor unui Slavici, Creangă, Nicu Gane nu este numai talentul autorilor, concepția lor curat românească, ci și împrejurarea că într-un mediu pe deplin stricat, cum e pătura superpusă de plebe din România, în mijlocul unei corupții care împreună cu ea viciile Orientului turcesc cu ale Occidentului și-au păstrat sănătatea sufletească, reflectă tinerețea etnică, curăția moravurilor, seninul neamului românesc" [15].

Ideea pretinsului dogmatism în critica maioresciană a fost combătută prima dată de P. Constantinescu. Criticul de la „Kalende" observa pe bună dreptate că junimistul însuși s-a definit pe sine atunci cînd vorbea de „transparența" personalității celui care judecă, spre deosebire de individualismul accentuat al creatorului. Dat fiind că Maiorescu a putut fi în mod spontan și sincer atras de spirite diverse : Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, dovedește o mare suplețe de gust. Critica dogmatică s-a produs, de altfel, de puține ori la noi. S-o disociem de caracterul normativ al oricărei critici. Și Titu Maiorescu era convins de necesitatea regulilor după care trebuie să se conducă invenția și receptarea. El însuși a formulat cîteva în *O cercetare critică*. Era vorba însă de „reguli negative", pentru că, după părerea lui, teoria nu poate să arate ce este poezia, în schimb, poate să indice, prin exemplele rele, ceea ce nu trebuie să fie. Prin urmare, regulile în critică literară și în estetică au un caracter special. Ele nu preced, ci succed actul creației (cum a susținut G. Călinescu în *Principii de estetică)* și se bazează pe gustul ales al celui care se încumetă să judece.

S-a spus de multe ori că Titu Maiorescu a desfășurat o critică negativă, ceea ce ni se pare exagerat. Afirmația s-ar fi putut susține dacă junimistul ar fi procedat fără discernămînt, dînd la o parte și scrieri valoroase și rele. Critica s-ar fi numit negativistă. S-a mai spus că s-a con-

Scanned with OKEN Scanner

dus mecanic după principiul lui *da* sau *nu*. În realitate, autorul și-a fundamentat filozofic opinia critică încă din tinerețe, perioadă ce nu trebuie separată de anii maturității, întrucît constituie o totalitate organică. Principiul „separării" reprezintă partea tehnică a conceptului de *relație*, fundamentul unui întreg sistem teoretic. Orice afirmație de principiu era precedată sau urmată de o lungă înșiruire de exemple bune și rele, toate plasate în montura unei gîndiri strînse, profunde. Pe de altă parte, dacă gustul este definit ca o judecată spontană ce ține numai de competența unui cititor rafinat și perspicace, nu mai poate fi vorba de critică negativă ori judecătorească.

În *Observări polemice* sînt formulate cîteva principii care jalonează cîmpul de activitate al junimistului, în toate sectoarele vieții spirituale. Încă din prima pagină este folosit stilul aforistic pentru a se recunoaște caracterul general valabil al unui adevăr : „Ușoară sau nu, critica a fost și va rămîne o lucrare necesară în viața publică a unui popor. Înțelegerea răului este o parte a îndreptării lui". Critica este mai mult decît o profesiune : ea se află în natura lucrurilor și izvorăște dintr-o necesitate vitală. Aceasta ar fi partea introductivă și ideală a problemei ; iar de la ea, pentru sublinierea contrastului cu realitatea, se trece la înfățișarea modului cum este practicată la noi. Ca și în cazul criticii poeziei *(O cercetare critică)*, autorul găsește prilejul să constate numeroase aspecte negative. Primul ar fi critica bazată pe interese de grup ce se manifestă în două forme : în domeniul presei politice criticii sînt împărțiți în partide ireconciliabile, autorii dușmănindu-se și acuzîndu-se reciproc de trădare, spionaj, corupție etc. Aceștia nu folosesc un limbaj de specialitate care să le ajute să formuleze adevăruri, ci epitete denigratoare din sfera moralei. Celălalt aspect negativ îl oferă presa literară. „Aici toți autorii par a fi, dacă nu amici, cel puțin camarazi în înțeles de camaraderie. Unii caută a întrece pe ceilalți în atribute lingușitoare, și în literatura română nu se află decît poeți și prozatori admirabili — în genere, capete de geniu". Procedeul ridiculizării adversarului este asemănător ca strategie literară cu cel folosit în *O cercetare critică*, fapt

Scanned with OKEN Scanner

pentru care ambele studii trebuie judecate împreună. Este și un alt aspect al raportului dintre *poet* și *critic*, temă predilectă în scrierile junimistului.

Mai multe pagini din *Observări polemice* sînt consacrate eticii criticului, începînd cu prețuirea demnității umane și terminînd cu datoria față de națiunea căreia îi aparține. Căci dacă artistului i se recomandă să iasă din sfera îngustă a egoismului pentru a contempla liber frumosul, în idealitatea lui, criticul are datoria să respecte cuvîntul de ordine al adevărului științific, acesta înălțîndu-l deasupra intereselor efemere de partidă. Studiul *Observări polemice* se încheie tot cu un aforism : „Căci fără cultură poate încă trăi un popor cu nădejdea că la momentul firesc al dezvoltării sale se va ivi și această formă binefăcătoare a vieții omenești ; dar cu o cultură falsă nu poate trăi un popor, și dacă stăruiește în ea, atunci dă un exemplu mai mult pentru vechea lege a Istoriei : că în lupta între civilizarea adevărată și între o națiune rezistentă se nimicește națiunea, dar niciodată adevărul". Poetul și criticul, în dioscuriatul lor dezinteresat, sînt slujitori ai frumosului și ai adevărului, valori ce se armonizează în sfera mai largă a unei „arhitectonici estetice".

Pe scurt, Titu Maiorescu a arătat ce este critica (o modalitate de selecție a valorilor pe baza judecății de gust), strategia activității critice (recunoașterea răului și combaterea lui), regulile negative și critica exemplelor, identificarea obiectului criticii cu adevărul, includerea rezultatelor în formula tripticului axiologic fundamental. El a schițat portretul moral și intelectual al criticului în comparație cu al poetului, în cunoscutul articol *Poeți și critici*. Se reliefează astfel, din mai multe scrieri maioresciene, un grup de principii, unele actuale și astăzi, îndeosebi partea privitoare la „regulile negative".

Preocuparea pentru stabilirea statutului criticii o găsim și la alți cercetători ai vremii, de pildă la Radu Ionescu : „Iată care este misiunea criticei superioare : avem înaintea noastră o producțiune artistică, o dramă ; ce reguli trebuie să observăm în cercetarea și judecarea acestei opere ? care sunt elementele necesare pentru creațiunea unei drame ? Pe ce trebuie să se întemeieze dezvoi-

Scanned with OKEN Scanner

tarea acestor elemente ? de pe ce unitate, de caractere, de acțiune și cum a ajuns critica să găsească aceste principii absolute ? Sînt oare aceste principii o invențiune capricioasă care se schimbă după oameni, sau sunt așezate chiar operele antice și sublime, admirate de secule ? (...). Două metode există în critică spre a găsi aceste principii, pe care trebuie să se întemeieze orice creațiune artistică : o metodă istorică bazată pe analize, care, după un studiu serios și profund al deosebitelor producțiuni ale artei, cunoscînd regulile observate în acele capete d'operă, ajunge a stabili niște principii absolute în orice arte ; altă metodă consistă în a căuta mai întîi caracterele cele mari ale artei, a se urca deodată la ideea frumosului care este scopul oricărei creațiuni artistice, și a deduce principiile pe care trebuie să se întemeieze orice arte.

Fiecare din aceste metode are meritele și însemnătatea sa ; fiecare, pe o cale deosebită, ajunge la același rezultat folositor pentru arte ; dar cea mai bună metodă este aceea care poate reuni pe aceste amîndouă, și adevărata critică superioară este aceea care, pe lîngă studiul serios al deosebitelor opere artistice, pe lîngă dezvoltarea gustului necesar spre a le aprețui, ar uni și cugetarea filozofică pentru a cerceta principiile artei și a înțelege frumosul în sine“ [16]. Titu Maiorescu a realizat uniunea dorită de colegul său de generație : i-a asigurat o fundamentare filozofico-estetică și prin aceasta a ajuns la un concept al criticii cu aplicație generală. I-a fixat principii și funcții, a definit prin exemple cîteva tipologii negative și a creat un stil al criticii ce poartă însemnele maioriescianismului ; anume combaterea necruțătoare a răului și instaurarea adevărului în toate domeniile vieții naționale, singura garanție a progresului.

B. Critica sociologică

Critica literară este o varietate a criticii în general, ca și cea sociologică. Mai puțin filozofică, aceasta din urmă vizează la Titu Maiorescu grupurile sociale și circulația ideilor. În problema grupurilor sociale nu func-

Scanned with OKEN Scanner

ționează criteriul limitativ „de clase", ci al culturii. În vederea oricărui demers critic, important este să se cunoască precis clasa de bază a societății, „talpa țării", înzestrarea ei naturală și ce poziție ocupă în sfera culturii. Paralel pot exista pături derivate (intelectualitate), cu rol progresist, avînd interese comune cu „talpa", și pături superpuse (negustori, politicieni), de regulă alogene și carieriste (M. Eminescu). În *Jurnal din tinerețea mea* criticul scria apăsat : „Repet încă o dată : întâi trebuie să fie luminat poporul". Această propoziție retorică patruzecioptistă, demnă de N. Bălcescu („Să ne luminăm poporul dacă vrem să fim liberi"), se adresa tinerei contese Olga Coronini, cuprinsă, pentru moment, de elanuri socialiste și plebeene. În loc de mulțimile martire, ea era mai curînd atrasă de conducători cu nume sonore, dar care, în momentele critice, capitulau prea repede, cazul generalului Georgey : „Nu, dudue ; în popor trebuie să se infiltreze conștiința unei schimbări de constituție ; tot restul este un tragic joc efemer".

O altă categorie sociologică stînd insistent în atenția criticului este tineretul. Acesta apare nediferențiat pe grupuri pentru că autorul îl privește la modul viitor. Lui i se adresează o mare parte a cugetărilor și aforismelor pe teme etice și de educație. În vedere are îndeosebi tineretul de la sate și cel universitar. Eforturile criticului pentru organizarea învățămîntului primar, de la aspectele administrative la programele analitice, sînt bine cunoscute. Școala trebuie să fie o instituție de bază care să înlesnească acomodarea fondului autohton cu formele moderne împrumutate. De aceea au fost trimiși bursieri în străinătate : pentru formarea de cadre în toate domeniile învățămîntului și ale cercetării (filozofie, filologie, istorie, geografie, științele naturii, sociologie).

Și pentru specialitatea sociologie Titu Maiorescu s-a pus din vreme la punct cu bibliografia apuseană cea mai autorizată, științifică sau beletristică. Încă din adolescență selecta din scrierile lui Goethe aforisme cu caracter social. Constatarea a făcut-o un specialist în materie, Al. Dima, în perioada cînd făcea parte din echipele de cercetare ale lui D. Gusti : „Printre atîtea cugetări de ordin social, numai una dezvoltă o temă artistică și anu-

Scanned with OKEN Scanner

me pe cea a contemplatorului estetic. Maiorescu se oprește asupra clasificării goetheene a cititorilor în trei categorii : una *care gustă opera de artă fără a o judeca*, alta care *o judecă fără a o gusta* și cea mijlocie *care gustă și judecă, gustă judecînd, aceasta propriu-zis reproduce din nou opera de artă*. Trăirea artei fără noțiunea teoretică deci, teoretizarea fără trăire, sinteza ambelor care definește de fapt pe critic și lasă să se întrevadă de pe acum (1858) drumul pe care îl va apuca scriitorul nostru“ [17]. Lăsînd la o parte distincția intenționată între gust și judecată, apare limpede că tînărul Maiorescu se obișnuia să împartă grupurile de cititori după modul în care se implică în lectură, prin gust și judecată, ori să-l identifice pe creatorul care realizează sinteza celor două facultăți.

Abia de aici începe critica sociologică propriu-zisă, cu aplicație la literatură. Ideea nu-i aparține criticului, însă merită reținut faptul că a pus-o în circulație la noi (pe calea *Însemnărilor zilnice* și mult mai devreme, cu diferite prilejuri : conferințe, cursuri, seratele „Junimii“). O altă idee ținînd de critica sociologică privește succesul valorilor estetice. Maiorescu a cercetat problema sub două aspecte. Unul este ilustrat prin *O cercetare critică*, atunci cînd recomandă pregătirea gustului pentru a recepta „o estetică mai înaltă“. S-a văzut că și de data aceasta a avut în vedere grupurile de cititori, gusturile lor și aderența la anumite categorii de texte. Faptul că lirica era preferată la 1860 dovedea un anume stadiu în dezvoltarea interesului pentru poezie. Cu alte cuvinte, teoria treptelor de înălțare poate fi abordată și din perspectiva criticii sociologice, întrucît se află într-o strînsă legătură cu ritmica dezvoltării gustului estetic în general. Cealaltă variantă a fost tratată în *Despre progresul adevărului*, unde autorul a urmărit apariția și circulația ideilor. Cum am mai arătat în *Introducere*, se stabilesc trei etape în configurarea destinului unei idei, fiind angajate, de fiecare dată, anumite grupuri de receptori sau beneficiari. Mai întîi, individul înzestrat (este vorba de știință, literatura cunoscînd alt regim privind receptarea) reușește să formuleze datele unei descoperiri noi, deocamdată proprietate personală și numai de

Scanned with OKEN Scanner

el înțeleasă. În măsura în care corespunde adevărului și interesului general, elementele invenției pot fi însușite de un grup restrîns de specialiști care aderă la ideile autorului ; astfel se lărgește cercul cunoștințelor. În cele din urmă, marea colectivitate devine aptă să înțeleagă valoarea și semnificația lucrării. Abia din acest moment se poate vorbi de izbînda deplină a ideii și a adevărului, elemente strict corelate.

Dacă este vorba de literatură : „Să restrîngem, prin urmare, cercul cercetării noastre la literatură în primul înțeles al cuvîntului și, după ce am văzut că cei ce scriu din chiar vocațiune internă o fac pentru a răspîndi o idee sau o simțire de valoare universală, să ne punem a doua întrebare : cum lucrează o asemenea scriere asupra celorlalți ? Cum străbate ea în mulțime ? Cum ajunge a fi, din gîndul și simțirea unui om, gîndul și simțirea tuturor oamenilor de cultură ? Cu alte cuvinte : cum se face progresul în recunoașterea și primirea adevărului ?“. Cîte întrebări, atîtea titluri de anchete sociologice și de cărți întîlnite astăzi în biografia de specialitate.

Interesul criticului pentru utilizarea criticii sociologice ne este mărturisit de Ion Petrovici în următoarea împrejurare. După ce fostului student al lui Maiorescu i-a apărut cartea *Teoria noțiunilor,* criticul și-a exprimat îndoiala în legătură cu oportunitatea ei, pe motiv că publicul de la noi încă nu era pregătit s-o înțeleagă. Aceeași părere o avea și despre scrierile lui C. Rădulescu-Motru. Și Ion Petrovici conchide : „Un lucru i se părea absolut exclus : să trateze ca *scriitor român* chestii care depășeau cu mult nivelul intelectual al țării și interesul cititorilor ei. Un altul s-ar fi îngrijit poate mai puțin de chestia aceasta, scriind pentru mai tîrziu. La Maiorescu, care pe lîngă latura de logician, o avea și pe aceea de psiholog realist, această chestie nu suferea discuție : un autor trebuie să se conformeze situației și înălțimii mediului său, numai astfel putînd exercita o influență la care are datoria și dreptul să aspire“ [18].

Din păcate, Titu Maiorescu nu a elaborat un studiu special de critică sociologică, generală sau literară, așa cum este *Observări polemice* pentru critica literară. *Despre progresul adevărului* și *Din experiență* sînt cercetări

Scanned with OKEN Scanner

mixte, de psihologie și sociologie. În schimb, afirmațiile sale în această direcție au rămas și astăzi de o valoare neștirbită, ele putînd fi utilizate cu succes, fiind vorba de sociologia gusturilor, de circulația ideilor sau de dinamica grupurilor. În toate aceste privințe sociologia literaturii de astăzi are în Titu Maiorescu unul dintre cei mai aleși reprezentanți ai săi.

C. Teoria literară

Elemente de teorie literară se găsesc risipite mai în toate studiile și articolele lui Titu Maiorescu. Din *Jurnal și Epistolar*, *Considerații filozofice*, *O cercetare critică*, *Asupra poeziei populare*, *Direcția nouă*, *Contraziceri?*, *Poeți și critici*, ca și din aforisme, lectorul de astăzi poate culege sugestii și informații privind unele specii literare, tropi, forme retorice, versificație etc. Aceste preocupări de teorie literară au fost prilejuite, de regulă, de alte aspecte ale cercetării : judecată estetică, analiză literară, investigații lingvistice. În mod special, T. Maiorescu a intervenit numai cînd a crezut oportună lămurirea sau completarea unor aspecte teoretice, cum s-a întîmplat în legătură cu poezia politică, drama sau romanul popular. Să ilustrăm cu *romanul popular*. De el s-a ocupat, cum se știe, cînd a înfățișat publicului de la noi interesul europenilor pentru scrierile unor autori români, ca un bilanț al „direcției noi". Formularea „roman poporan", ca și distincția dintre eroul de tragedie (criticul are în vedere drama schilleriană caracterizată prin patos) și eroul epic au fost dezaprobate de E. Lovinescu și de alții : observațiile criticului au părut superficiale, ele trădînd necunoașterea problemelor prozei. Nicolae Manolescu încearcă să reabordeze tema „romanului poasupra circumstanțelor (junimistul a avut în vedere staporan" cu argumente noi, atrăgînd pe de o parte atenția diul de atunci al romanului), pe de alta, fiind de părere că observațiile criticului în legătură cu eroul de proveniență rurală nu sînt lipsite de interes teoretic : predeterminarea istorică și de clasă, distincția dintre pasivi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea și slăbiciunea eroului, dintre eroul arhetipal de dramă și eroul tipic de roman și nuvelă (Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, p. 227 și urm.). Dovadă că afirmațiile lui Titu Maiorescu nu au fost date imediat uitării este faptul că au revenit în polemica lui G. Călinescu — Camil Petrescu, pe aceeași temă a eroului romanesc și, cum se vede, pot constitui și astăzi subiect de meditație.

Junimistul vrea să se rețină că teoria a fost prilejuită de producția recentă de nuvele și romane poporane, la români (Slavici, Creangă, Gane) și la străini (George Sand, Flaubert, Kotzebue, Turghenieff, Dickens). „La această cauză generală se mai adaugă, îndeosebi pentru novelele lui Slavici, Gane și Negruzzi, întîmplarea favorabilă că ele se găsesc în armonie în privința obiectelor ce ni le înfățișează și care sunt mai ales figuri tipice din popor, cu un întreg curent al gustului estetic în Europa, curent pe care noi îl credem foarte sănătos și în urma căruia romanurile țărănești și descrierile tipice au ajuns să fie cele mai prețuite produceri ale literaturei de novelișți". În legătură cu acest pasaj, important pentru intenția autorului de a-i încadra pe prozatorii români în scrisul european se pot face următoarele observații de datare : problema eroului romanesc nu a fost discutată prima dată în *Literatura română și străinătatea*, ci așa cum poate constata oricine, în lucrarea de tinerețe, *Considerații filozofice,* cu douăzeci de ani mai devreme. În capitolul al IV-lea al studiului amintit *Chestiuni de psihologie,* drama suscită următoarea paralelă cu romanul : „Drama reproduce o acțiune. Aceasta însă nu trebuie să-l stimuleze pe erou din afară, ci se cuvine să purceadă firesc din caracterul lui, izvorînd din necesitate. Prin trăsătura aceasta se deosebește drama de roman". La subsolul aceleiași pagini, paralela continuă : „Prin urmare, drama și romanul constituie contrarii. Eroul romanului, prin excelență pasiv este determinat de împrejurări ; personajul principal al dramei, prin excelență activ, determină el însuși împrejurările".

Discuția despre eroul activ al dramei și pasiv al romanului nu-i era necunoscută criticului la 1861. În

Scanned with OKEN Scanner

schimb, nu se decisese pentru formularea „roman poporan". Aceasta i s-a deslușit mai tîrziu, urmărind dezvoltarea prozei de la noi, a lui Slavici, Creangă, Negruzzi, Gane. Cu toate acestea, caracterul *pasiv* al eroului vizează romanul în general. Altfel Titu Maiorescu nu l-ar fi introdus și pe Flaubert printre autorii de romane poporane. Madame Bovary este un personaj pasiv datorită „determinărilor" dictate de mediul provincial francez, după cum Laskar Vioresku al lui Kotzebue ori țăranii din nuvela *Gura satului* de Slavici trăiesc în spațiul delimitat al satului românesc.

Comparația dramei cu romanul (în același capitol din *Considerații filozofice* drama este pusă în relație și cu muzica), ne-o explicăm mai bine citind în continuare aceeași notă de la subsol : „Să facem o comparație între *Wilhelm Meister* și *Wallenstein*. Mania autorilor comozi din zilele noastre de a scrie cu orice preț piese de teatru după romane, constituie o enormă greșeală, chiar dacă, datorită simțului dramatic al unor autori, ca Dna Birch-Pfeiffer, place marelui public". Nu se poate spune că Titu Maiorescu avea superficiale cunoștințe privind dezvoltarea romanului, Ceea ce trebuie reținut este că distincția amintită nu era dictată în ultimă instanță de proveniența nobilă ori plebeiană a eroului, ci de posibilitatea dezvoltării caracterului : în dramă, întrucît personajul ne apare ca o individualitate independentă, caracterul poate căpăta o dimensiune nelimitată ; pe cînd în roman el nu se conturează pregnant, avînd de întîmpinat opreliști de neînvins. Titu Maiorescu operează deci cu criterii estetice și în *Considerații filozofice* și în *Literatura română și străinătatea*. În ultima lucrare aduce în discuție teoria catarsisului aristotelic, aplicabilă, spune el, atît romanului cît și dramei.

Respingînd atît de categoric elaborarea unor romane după piese de teatru, Titu Maiorescu dorea să aducă din nou în discuție o teză estetică pe care o dezvoltase și în legătură cu paralela dintre dramă și muzică, în conferința *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*. Este vorba despre relația posibilă dintre arte, de care ne-am ocupat și în alte capitole. Formele artei (mu-

Scanned with OKEN Scanner

zica, teatrul, romanul) nu se pot identifica nici sub raportul tratării, nici al subiectelor. Trăsăturile lor sînt stabilite încă de la apariţia primelor impulsuri ale invenţiei şi nu mai pot fi modificate. De aceea i se părea o greşeală să dai formă romanescă unui subiect care a fost deja tratat dramatic.

Maiorescu nu numai că citise romanele timpului său şi bune şi rele (gîndea ca sociolog atunci cînd constata că romanele semnate de Birch-Pfeiffer, Bret Harte etc. au succes de public ; a tradus dintre ele pentru a verifica pe ce se bazează popularitatea acestora), ba chiar se simţea pregătit să aducă şi lămuriri teoretice. Ce sens are pasajul din *Literatura română şi străinătatea :* să „ne oprim ceva mai mult asupra unei discuţii teoretice..." ? Problema romanului se afla deja în discuţie printre specialiştii străini, şi autorul român dorea să intervină. De altfel preocuparea, într-un anume sens, nu ni se pare nouă. În tratatele de retorică de la începutul secolului, sau în cadrul unor studii de estetică generală, de pildă la Hegel, ea apărea într-o formă incipientă şi în măsura în care se putea face distincţia între poezie şi proză în general. O dată cu dezvoltarea romanului, la care Goethe şi-a adus o mare contribuţie, au apărut mai clare şi caracteristicile acestuia, de unde intenţia teoreticienilor de a se lămuri asupra calităţii lui estetice. O primă tentativă în acest sens era tocmai comparaţia romanului cu drama. Nu este exclus să fi cunoscut încercările lui Fr. Schlegel de teoretizare a romanului ca specie a sensibilităţii romantice. În *Epistola despre roman* datînd din 1800, Fr. Schlegel propunea o paralelă între dramă şi roman, cu totul diferită de cea a lui Titu Maiorescu. Ambele specii, după autorul german, se disting prin cîteva neînsemnate caracteristici, astfel că „deosebirile dintre dramă şi roman sînt atît de mici, încît, drama, aşa cum o concepe şi o tratează temeinic şi istoric Shakespeare, de pildă, constituie mai degrabă baza reală a romanului" [19]. Şi Fr. Schlegel se gîndea să contureze „o teorie a romanului".

Nu mai insistăm asupra altor preocupări maioresciene de estetică literară : teoria dramei, literatura comparată,

despre personajul literar etc. Secvențele asupra cărora ne-am oprit în acest capitol, *critica literară, critica sociologică* și *romanul poporan* au fost destinate să justifice teoretic, fără a intra în amănunte, o categorie distinctă de probleme care constituie cuprinsul diviziunii a treia. Cu aceasta considerăm că intenția a fost realizată : de a pune în discuție mai multe categorii de texte maioresciene și de a sistematiza pe baza lor gîndirea estetică a autorului.

Scanned with OKEN Scanner

IV. CATEGORII ALE ESTETICII

Așa cum *relația* era chemată să cuprindă în planul abstracțiunii toate formele spiritului ce țineau de minte și de inimă, categoriile esteticii se dovedeau active, după Titu. Maiorescu, în domeniul mai restrîns al artelor. Subordonate conceptului de relație, ele se comportă după modelul acestuia ; la nivelul artelor sînt chiar relații. În prima diviziune (minte/inimă) autorul nu-și propunea valorizări speciale. De aceea cuvîntul *relație* era destinat să definească o clasă de raporturi formale, în același înțeles logic și pentru minte, și pentru inimă. Delimitînd cercetarea la artă, se adaugă relației un element valoric nou, corespunzător tipurilor de reprezentare și de formalizare a imaginii sensibile. Termenul *relație* devenind prea vag și inoperant, criticul l-a folosit pe cel de *categorie estetică*, mai potrivit pentru specificarea naturii raporturilor dintre arte. S-a văzut deja că profesorul de logică a extins categoriile și asupra naturalului, cînd l-a alăturat arhitecturii ori muzicii. Prin aceasta s-a deosebit net de Hegel, luat în anumite privințe ca punct de plecare (v. definiția frumosului) și s-a apropiat de Schopenhauer sau de Kant.

Tabelul categoriilor principale este limitat : *frumosul sublimul, patosul, comicul*. Autorul nu le-a tratat monografic, în studii speciale (cum n-a făcut-o nici cu supracategoria *relația),* dar s-a folosit totdeauna de ele cînd a formulat o judecată de valoare estetică. În afara categoriilor, gîndirea criticului ar fi de neînțeles în aspectele teoretice, ca și în cele aplicate. Orice afirmație în legătură cu *poezia, invenția, artistul, formele artei*

Scanned with OKEN Scanner

are ca reper categoria *frumosului*; considerațiile privitoare la roman și la dramă au ca suport teoretic *patosul* și *pateticul*; cele despre muzică solicită *melodicul* și *armonicul*; contemplarea liberă a naturii trezește în conștiința criticului impresia *sublimului*. Și toate aceste categorii concurează întru dezvăluirea sau infirmarea raporturilor dintre arte. În centru se află frumosul, de altfel singura categorie cu valoare ideală, celelalte fiind ori denaturări ori abateri.

Așa stînd lucrurile, judecata afectivă, după Maiorescu, pare și ea scindată în etic/estetic. Chiar dacă Titu Maiorescu a indicat o clasă specială a „frumosului moral", aceasta nu vizează esteticul propriu-zis, ci o valoare „impură". Situația este alta în cazul „moralului în artă". Aici transferul este total, adică moralul și-a părăsit valoarea originară și a căpătat una nouă, în acord cu natura intimă a creației artistice.

Frumosul este unic și universal și pentru celelalte ramuri ale artei și poartă denumiri după forma în care a fost încorporat: *poetic* (cu referire doar la poezie și nu la toată literatura), *muzical, pictural* și, cel mult, frumosul în „sculptură". Arhitectura pare să fie o artă „inferioară" sub raportul organizării formale, deci nu se poate vorbi de un frumos al acesteia. În însemnările sale criticul notează „frumos portalul", „frumoasă fîntînă", „frumos balconul" etc. cu sensul că acestea ar fi „de efect" în raport cu alte elemente artistice ale aceluiași ansamblu, dar „numai pentru cine n-a văzut nimic mai mare". E reacția spontană a contemplatorului, nu și judecata teoreticianului.

Caracterul singular și absolut al frumosului conduce la o anumită ordine axiologică în domeniul artei: patosul poate fi considerat o categorie independentă, dar și o cale spre frumos. Personajul lipsit de patos este sau un caracter slab (romanele de tip Birch-Pfeiffer și Kotzebue) sau o realizare unilaterală (*Horace* al lui Corneille). De aceea patosul nu poate fi considerat frumos, cel mult *sentimental* (Schiller) ori sublim. Agreabilul și sublimul (pentru literatură) ori pateticul și armonicul (pentru muzică) sînt abateri, fie în direcția senzuală, fie intelectuală. Numai frumosul este capabil să dea

Scanned with OKEN Scanner

măsura adevărată și „naturală“ a valorii estetice. El nu poate fi definit în mod concret (definiția hegeliană din *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner* și din *O cercetare critică* trebuie luată ca ipoteză de lucru), ci intuit în raport cu un model ideal de frumusețe.

Celelalte categorii pot fi identificate după anumite elemente concrete ; *pateticul, agreabilul* și *melodicul* se disting prin dominanta lor senzitivă, iar *sublimul* și *armonicul* prin latura abstractă, intelectuală. Din perspectiva creației, apar ca minusuri și de aceea plac mai puțin. Numai frumosul place necondiționat. Privit în comparație cu celelalte categorii, rezultă că nota specifică a frumosului este armonia formală. Dacă ducem mai departe presupunerea, confirmată de altfel de multe texte maioresciene, ființa umană reprezintă modelul de armonie la care se raportează în idealitate orice formă frumoasă. Arta este superioară naturii în general pentru că artistul selectează din mediul înconjurător anumite elemente pe care le armonizează într-o compoziție unitară în conformitate cu modelul de frumusețe intuit în idealitate.

Dar omul este natură (Eminescu), prin urmare „selecția“ îl implică, înainte de toate, pe el. Nu orice individ poate fi luat drept model de armonie și unitate, ci totalul, umanitatea întreagă. Gîndirea lui Maiorescu are mai multe diferențiale, dar nu părăsește o clipă intenția de a recunoaște artei și frumosului valori ideale. De la starea contemplativă a individului iubitor de monumente și peisaje la transcrierea acestora în concepte este o distanță considerabilă. Realitatea artistică și peisagistică îi oferă o priveliște amestecată, care nu poate fi supusă unei judecăți unitare. De aceea reacțiile spontane : „frumos portalul“, „frumoasă fîntîna“ au o semnificație minoră. De la conceptul de natură în general la omul ca formă superioară a acesteia este o distanță, dar și o modalitate teoretică de limpezire a unuia dintre principiile formale ale frumosului și anume armonia posibilă a părților constitutive. Omul ideal ca umanitate nu se mulțumește să contemple frumosul în sine. El își vede realizate năzuințele estetice cînd frumosul se află în ve-

Scanned with OKEN Scanner

cinătatea *binelui* și *adevărului*. Ajungem astfel la esența gîndirii estetice maioresciene, întemeiată pe tripticul axiologic fundamental și avînd ca sens „înălțarea impersonală". Căci artistul ca individ nu prezintă interes, chiar dacă are cultură și sensibilitate. El trebuie să se înalțe în afara ficțiunii ideale pentru a deveni „umanitate" și a privi natura în raporturile ei cele mai semnificative. Cînd ideea de *relație* i se lămurise, scria lui Rylski : „Și astfel, nu există nici o contradicție esențială, nici o opoziție în întreaga lume, totul este armonie și unitate" *(Jurnal și Epistolar,* L. p. 439).

Sporadic, junimistul s-a oprit și asupra *caracteristicului* și *tragicului*. Despre *caracteristic* a vorbit cu prilejul premierii poeziilor lui A. Naum la Academie. Titu Maiorescu le supune unei critici subtile și discrete, arătînd că poetul a fost atras de teme care interesează o parte restrînsă a cititorilor : „Da, opera d-tale nu este din acele ce se impun atențiunei obștei. Cadrul arhaic al multor poezii ale d-tale, felul rafinat de religiozitate și de melancolie al mai tuturor se adresează la un gen restrîns de cititori, abat poezie de la calea cea mare a emoțiunii generale și etern omenești, o duc pe poteca unor predilecțiuni prea individuale, și chiar cei ce te urmează cu plăcere pe acest drum se opresc uneori mirați la cotiturile lui".[1] Caracteristicul este privit aici într-un sens mai larg, nu în opoziție directă cu realismul tipologic, cum obișnuia estetica germană a secolului trecut. În alt loc criticul vorbește despre „mulțimea artelor", adică de formele ornate care supraaglomerează balcoanele, fațadele, coloanele și orice suprafață aflată la dispoziția artistului prea zelos. Lui îi repugnă „mulțimea artei" pentru că insistența obositoare asupra amănuntelor și pitorescului dăunează armoniei și frumuseții. În schimb, după Maiorescu, un oraș ce se distinge prin supraaglomerare de ornamente constituie un indiciu pentru dezvoltarea concepțiilor estetice ale vremii : comunitatea respectivă de oameni poate fi studiată sub raportul gustului și nivelului de trai ; nu ca un model de urmat, ci în scopul corectării.

Prezentîndu-se în contrast, ca micime în raport cu măreția și eternitatea frumosului, *caracteristicul* înjo-

Scanned with OKEN Scanner

seşte arta dacă este preluat în formă brută, aşa cum se înfăţişează privirii nemijlocite. Cine se abate pe această cale îşi pierde adevărata măsură, nu reţine esenţialul din mulţimea aparenţelor efemere, crede că amănuntele propriei biografii sînt demne de reprezentare artistică, asemenea autorilor de poezii rele din *O cercetare critică*. Caracteristicul devine kitsch sau o variantă a comicului, dacă sugerează discrepanţa dintre micime şi măreţie. În dezacord cu reprezentarea caracteristicului e frumosul avînd ca suport ideea sensibilă sau ideea-pasiune. Dacă forma frumoasă este o chestiune de organizare şi de limbaj, caracteristicul refuză ordinea, devenind incapabil să comunice, să emoţioneze. El impresionează prin informaţia măruntă, nesemnificativă pentru artă. Artistul nu poate inventa forme noi, rămînînd la suprafaţa realităţii şi copiind obiectele create de natura mamă.

A. Frumosul

Am văzut într-un capitol anterior *(Filozofie şi estetică)* al lucrării că Titu Maiorescu aşază frumosul în centrul preocupărilor estetice, integrînd astfel multitudinea manifestărilor afective în sfera mai înaltă a tripticului axiologic. „Estetica, spunea el, se ocupă cu *impresia frumosului*, dar întrucît această impresie e produsă printr-un obiect sensibil, un obiect de artă". Sublinierea am făcut-o pentru a reaminti că Hegel vorbeşte de *ideea frumosului*[2], atitudinile celor doi autori apărîndu-ne deocamdată net opuse. Prin urmare frumosul este dependent de sensibilul artei. Această dependenţă se face simţită în două momente hotărîtoare ale experienţei estetice : în timpul producerii obiectului poetic (adică al creaţiei propriu-zise) şi în momentul receptării, cînd frumosul îşi face de asemenea simţită prezenţa ca aparenţă, ca impresie, nu ca realitate concretă. Căci frumosul nu este o apariţie palpabilă. El ni se dezvăluie prin intermediul obiectului artistic. Datele formale ale acestuia ne fac doar să intuim modelul de frumuseţe aflat în idealitate.

Scanned with OKEN Scanner

Dar Titu Maiorescu nu a ținut prea mult la această definiție, ca formă didactică, după cum nu a prețuit-o fără măsură nici pe cea a lui Hegel. Totuși aceasta din urmă (folosită în *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner* și în *O cercetare critică*) a trezit numeroase discuții, adesea controversate. Ele vizau două direcții: izvorul filozofic al definiției (ori definițiilor) din scrierile amintite (Herbart, Hegel, Schopenhauer); dacă se mai poate vorbi de originalitatea criticului de vreme ce s-a inspirat din surse străine. În *Vechea tragedie franceză*, el recunoștea că a pus la baza întregii discuții definiția hegeliană a frumosului: „frumosul nu este decît deplina pătrundere al ideii cu aparența sensibilă". In *O cercetare critică* a fost identificată aceeași sursă. Acolo descoperim următoarele formulări, toate pornind mai mult ca sigur din izvorul german amintit: 1) „Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învălită și încorporată în formă sensibilă"; 2) frumosul este „exprimarea unei idei sub o formă sensibilă adecvată"; 3) „Din multe idei cu realitate ce trec prin capetele omenești, numai acelea sunt frumoase, care sub vălul unei sensibilități adecvate ne prezintă simțiminte distinse prin forma, intensitatea sau ocaziunea lor". În același studiu, poezia este definită și ea în termenii frumosului, ceea ce nu corespunde întru totul gîndirii hegeliene: „Poezia cea adevărată nu este decît un simțămînt sau o pasiune, manifestată în formă estetică". Și: „Ideea sau obiectul poeziei nu poate fi decît un simțămînt sau o pasiune".

Cercetînd toate aceste formulări vom constata că Maiorescu nu a rămas fidel lui Hegel. Neîncrezător în definiții, cu excepția celor din domeniul logicii și al științelor exacte, el prefera să apeleze la judecăți deja elaborate, ca adevăruri general recunoscute. Tot în *O cercetare critică* se mai folosește de o definiție a lui Hemsterhius, diferită de cea hegeliană, pentru că vizează aspectele retorice ale poeziei și frumosului: „Hemsterhius a putut defini frumosul: o producțiune ce ne dă cele mai multe idei în cel mai scurt timp". Diferă și de înțelesul frumosului dat de însuși Maiorescu în amintita definiție a esteticii, în sensul că la autorul olandez frumosul este un produs, pe cînd la cel român el se află în

Scanned with OKEN Scanner

intuiție și aparență. În tinerețe cita o definiție a poeziei selectată din scrierile lui Thomas Carlyle („Carlyle definește cu multă pătrundere poezia ca o încercare de a plăsmui existența") și o alta pentru sublim luată de la Jean Paul („Jean Paul definește sublimul ca infinitul aplicat"). D. Caracostea avea dreptate cînd afirma că definiția folosită de Titu Maiorescu „revine subt forme felurite la aproape totalitatea reprezentanților esteticii idealiste. Fie că acceptă cineva definiția lui Schelling, concepînd frumosul ca *nemărginitul înfățișat mărginit*, fie că se oprește la aceea a lui Hegel, potrivit căreia frumosul este *apariția sensibilă a ideii*, fie că preferă formularea lui Fr. Th. Vischer, *ideea în forma plăsmuirii mărginite*, pretutindeni aceeași poziție, chiar cînd termenii par deosebiți".[3]

Și la Titu Maiorescu definiția apare sub „forme felurite" sau aplicată în diverse sectoare ale esteticului: frumos, poezie. Însă poziția n-a rămas neschimbată, cum credea D. Caracostea. Cel care „prelucrase" logica lui Herbart și pe cea a lui Suttner știa că „termenii" cu care operează esteticianul sînt concepte cu valoare specifică. De aceea definiția folosită în a doua conferință berlineză îl respectă pe Hegel *în formulare*, nu și cele din *O cercetare critică*. În *Vechea tragedie franceză* frumosul e înțeles ca „deplina pătrundere a ideii cu aparența sensibilă". Formularea nu era absolut fidelă, dar categoric în spiritul lui Hegel care spune: „Frumosul se determină pe sine ca răsfrîngere sau reflectare sensibilă a ideii."[4] Cuvintele „pătrundere" și „răsfrîngere" sînt sensibil înrudite. Însă gînditorul german nu distruge, ci întărește trinitatea *idee—frumos—adevăr*. Aceste concepte sînt totdeauna interdeterminate și corespondente, încît una poate fi gîndită perfect prin cealaltă într-o situație dată, adică în sincronie: „Spunînd că frumusețea este idee, am spus totodată că frumusețe și adevăr sînt unul și același lucru" (loc. cit.). Ideea frumoasă derivă din ideea absolută, cu alte cuvinte își deschide calea către opera de artă, devine sensibilă, se intuitivizează. Însă nu-și înstrăinează poziția originară privilegiată: „Acesta este punctul de la care trebuie să plecăm în filozofia artei. Căci frumosul artistic nu e nici ideea logică, cu-

Scanned with OKEN Scanner

getul absolut așa cum se dezvoltă acesta în elementul pur al gîndirii, și, invers, nu este nici ideea naturală, ci frumosul artei aparține domeniului spiritului, fără ca, totuși, să se oprească la cunoștințele și faptele spiritului finit. Împărăția artelor frumoase este imperiul spiritului absolut".[5] Și apoi, frumusețea „nu e astfel de abstracție a intelectului, ci este conceptul în sine însuși absolut concret și, mai precis spus, ea este ideea absolută în apariția ei sieși adecvată".[6] Frumusețea este deci ideea absolută „răsfrîntă" într-o formă „adecvată", care poate fi opera de artă.

Observăm că la Hegel, indiferent de varietatea formelor de manifestare a spiritului absolut, ideea poate înainta în finit sau se poate retrage în infinit, cu o regularitate de maree. Maiorescu nu acceptă asemenea rigori matematice în domeniul spiritului în general și al formelor frumoase în special. El pune alături de idee pasiunea și astfel toate forțele interne ale creativității capătă altă configurație : ideea devine sentiment, frumosul se conduce după o logică specială, adevărul poetic și ideea nu-și mai corespund matematic. De aceea criticul nu respectă întru totul, nici măcar la modul teoretic, datele definiției hegeliene în *O cercetare critică*. În loc de „pătrundere" el folosește cuvîntul „învălit" (ori „încorporat" ori „exprimat") din vocabularul general al teoriei literare. Prima formulare a definiției din *O cercetare critică* este urmată de exemplificări de-a dreptul nehegeliene : „Frumosul nu este idee teoretică, ci o idee învălită și încorporată în formă sensibilă, și de aceea cuvîntul poetic trebuie să-mi reproducă această formă. Noțiunea abstractă „cina cea de taină" poate fi adevărată dacă îi cunosc relațiunile esențiale din istorie, însă pentru aceasta nu este încă frumoasă ; vroiesc să fac din ea o operă de artă, trebuie să o încorporez într-o materie sensibilă, să mi-o deping cu colori într-un tablou (Leonardo Da Vinci) sau să o descriu prin cuvinte, care să-mi deștepte imagini de sensibilitate adecvate cu obiectul ei (Klopstock, Messias).

Prin urmare, un șir de cuvinte care nu cuprind alta decît noțiuni reci, abstracte, fără imaginațiune sensibilă, fie ele oricît de bine rimate și împărțite în silabe rit-

Scanned with OKEN Scanner

mice și în strofe, totuș nu sunt și nu pot fi poezie, ci rămîn proză — o proză rimată". Ajungem, prin exemplificare, la dihotomia minte/inimă, ideea de bază a studiului și la împărțirea conținut-formă. În alt pasaj ideea hegeliană este și mai mult dispersată : „În această stare a inteligenței active se coboară arta ca o mîngîiere binefăcătoare. Ea prinde atenția neliniștită și agitată spre infinit și, înfățișîndu-i o idee nemărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniștea contemplativă și un repaos intelectual". Este, într-adevăr, greu să decidem (D. Caracostea) în ce măsură segmentul de propoziție : „idee mărginită în forma sensibilă a frumosului" descinde din scrierile lui Hegel. În secolul trecut se obișnuia să se spună că ideea coborîtă în obiect se intuitivizează, din nemărginită devenind mărginită, finită. Schopenhauer spune : „Ideea este unitatea frîntă și prefăcută în mulțime prin formele timpului și spațiului din aprehensiunea noastră intuitivă". În schimb, nu este greu să constatăm că întregul pasaj citat din Maiorescu amintește fără nici o îndoială de autorul operei *Lumea ca voință și reprezentare*. Căci numai la acesta și nu în altă parte arta este recomandată ca o binefacere, liniștitoare pentru spiritul hărțuit neîncetat de capriciile voinței.

Eclectism sau sinteză ? Optăm pentru a doua formulă, cum am făcut-o și cu alt prilej. Căci ce înseamnă eclectism într-o vreme cînd aceste idei deveniseră bunuri comune, pierzîndu-și identitatea ? Mai mult încă, Titu Maiorescu, spirit critic și laborios, obișnuit să regîndească influențele dintr-o perspectivă personală, cea a *relației*, opera în baza principiului originalității și găsea totdeauna modalități inspirate de aplicație pe terenul românesc. Într-o însemnare a lui Goethe citim : „Manifestarea ideii sub forma frumosului e atît de fugitivă ca manifestarea sublimului, a spiritualului, a veseliei, a ridicolului. Din această pricină este atît de greu să vorbim despre ele". Așadar, același limbaj. Mai adăugăm că, în țară, și alți autori se exprimau în același mod, gîndeau la fel. De pildă, după Gr. H. Grandea frumosul ar fi „alianța perfectă a spiritului și a materiei"[7], iar după Xenopol : „...frumosul este realizarea potrivită a unei idei sub formă sensibilă". Istoricul continuă în manieră

Scanned with OKEN Scanner

maioresciană : „Partea sensibilă în literatură este limba ca atare ; de la frumusețea și armonia curgerii ei, apoi de la potrivirea ei cu cuprinsul atîrnă valoarea literară, cu cît cuprinsul însuși împărtășește calitatea frumosului, adică, cu cît ideile înseși ce limba esprimă nu sînt numai gînduri abstracte care îmbrăcate numai în mod potrivit în forma sensibilă a limbii, încep a împărtăși calitatea de frumos, ci dînsele chiar sînt imagini sensibile ce curg prin mintea noastră cînd auzim cuvintele ce le desemnă, cu atîta literatura se apropie de artele frumoase". [8]

Frumosul a trezit interes teoretic încă din perioada de formare cînd T. Maiorescu l-a așezat la temelia esteticii și a operat clasificări categoriale ținînd cont de particularitățile formelor sensibile. În *Relația* îl opunea *monstruosului* și-l considera model conceptual din care derivă principiile judecății de gust sau afective. În *Considerații filozofice* frumosul e judecat în raport cu opera de artă. Autorul făcea distincție între *frumosul sensibil* existent în idealitatea modelelor artistice și *plăcutul estetic,* identificabil în aspectele formale ale operelor. Întrucît plăcutul se adresează direct simțurilor specializate pentru receptarea artei : văzul și auzul, și nu conceptului modelator, el apare unilateral și inferior frumosului, cum se dovedește prin compararea unor modele aparținînd tragediei și muzicii : Corneille și Wagner în raport cu Beethoven și Shakespeare.

Frumosul se raportează direct la *urît,* acesta din urmă avînd și el o accentuată valoare estetică. Ideea este nouă în concepția vremii. Din păcate nu s-a bucurat de circulație pentru că junimistul a încredințat-o *Epistolarului,* nu scrierilor destinate publicului larg. El pornea de la constatarea perfect demonstrabilă că frumusețea este monotonă, lipsită de variație : „Dar felurile de urîțenie sînt extraordinar de numeroase, numărul liniilor strîmbe uriaș, iar unul mai urît, dacă nu devine dezgustător, e în stare să facă o impresie plăcută mai statornică decît unul frumos ; pentru că el are totdeauna farmecul noutății, este unic în felul său ; iar unicul formează un contrast cu orice lucru obișnuit și se păstrează (le contrarietatis) în conștiință. Dintre cunoscuții mei mai apropiați din Theresianum, adică dintre „ffeni" (filozofi), cel

Scanned with OKEN Scanner

mai urît este, cu siguranță, Rylski, și totuși înfățișarea lui Rylski îmi plăcea cel mai mult ; aceste sprîncene stufoase, fruntea îngustă de răufăcător, părul lung și negru pe deasupra — nimic frumos, nimic frumos în sensul obișnuit, dar cu totul aparte și captivant. Un asemenea om este și spiritualicește ieșit din comun ; extraordinar" *(Jurnal și Epistolar,* I, p. 402—403).

Aceste rînduri au fost scrise de Maiorescu la vîrsta de 18 ani (moment de cotitură din viața sa și de mare încordare intelectuală) și reprezintă unul dintre numeroasele bruioane din care avea să-și dezvolte principiile estetico-filozofice. Din păcate nu a găsit un prilej să reia tema urîtului, ca e îmbină esteticul cu eticul.

FRUMOSUL NATURAL

Încă din anii gimnaziali Maiorescu se simțea atras de astronomie. Primise la sfîrșitul lui 1857 cartea lui Littrow : *Wunder des Himmels (Minunile cerului),* ca premiant al clasei. În Jurnal apar mai multe însemnări (entuziaste, critice, ironice), provocate de lectura cărții respective. Cu manualul în mînă și cu Emilia alături, se pierdea în infinitul ceresc și sufletesc, contemplînd stelele, răvășit de emoție. Stilul era al unui licean cam zgomotos, care țipă sau se vaită la redescoperirea unor adevăruri cunoscute de cînd lumea. Se manifesta în chip incomod față de cei din jur, însă proaspătul premiant de la celebrul Theresianum trebuia să găsească ascultare. Așa că punea să fie trezit după miezul nopții ca să-i arate Emiliei cum devine povestea cu stelele și să joace de dragul ei comedia omului simțitor la cele frumoase. Nu-i mărturisea el că ar fi trebuit să fie soți, nicidecum frați ? Cel care-l povățuia pe blîndul Jean Kutschera să nu-l urmeze pe Wagner în problema unității artelor [9] nu reușea să pună ordine în propriile-i sentimente.

Cîștigat de astronomie, de Sirius și de Pleiade, îi scria unui conșcolar vienez, cu multe ah-uri, despre noile preocupări nocturne. Totodată îi atrăgea atenția că studiul lui Littrow ar fi plin de „inepții" și-i promitea cîteva extrase spre exemplificare : „ce să te înfurii și dumneata" [10]. La 24 dec. 1858, îi trimitea lui Albrecht

Scanned with OKEN Scanner

von Tegetthoff o scrisoare necruțătoare la adresa „nerozieі lui Littrow". Între timp, autorul român optase pentru filozofie, ceea ce explică și conținutul observațiilor din epistola citată. Partea poetică a cosmosului pare să nu-l mai intereseze așa de mult. De Pleiade își va aduce aminte cînd va trece din nou printr-o criză erotică, la începutul căsătoriei cu Clara. Astronomia îi apărea ca o știință a distanțelor cosmice transpuse în scheme și tabele pe care Littrow nu le cunoștea destul de bine. În fapt, nu putea decide între poezie, astronomie și filozofie. Iată ce citim într-o scrisoare adresată Emiliei : „Și liniștit curge Rinul" (vers din *Lorelei* de H. Heine), iar eu sînt legănat de valurile lui ; ei bine, pentru că legănatul este doar o stare pasivă, iar filozoful, dimpotrivă, ca să se desfete are nevoie de activitate, îți scriu.

E luni, orele 10 dimineața. De o oră am plecat de la Mainz (aproape de Frankfurt) și acum am în față Eltville, un tîrgușor drăguț, în parte antic, lipsit de țărmului Rinului.

Dar ce să-ți descriu toate astea ! Nu sînt bun de așa ceva. Felul acesta de poezie (aș putea s-o numesc poezie a naturii), pe care tu o ai, mie îmi scapă cu totul. Mi-am recitat chiar acum poezioara ta despre flori ; mie îmi lipsește înțelegerea asta a graiului lumii vegetale, în genere interpretarea spirituală, armonioasă a naturii. Cerul îmi place, dar abia de cînd îl cunosc, abia de cînd astronomia mi-a mijlocit cunoașterea principalelor constelații. Faptul că tu, că Tegetthoff a trebuit să-l contemplați pe Orion seara e o trăsătură care în mine nu-și află corespondent. Eu am numai un singur lucru : semenii. Dacă îmi lipsesc aceștia, atunci întregul univers nu mai are pentru mine nici un preț" [11]. Dacă am adăuga la afirmație „interesul" lui Maiorescu pentru termometru, ca indiciu de orientare în natură, pentru mersul trenurilor și listele de bucate ale marilor restaurante, am ajunge la constatarea negativă (care s-a mai făcut) privind insensibilitatea față de frumosul natural. Ar fi însă o simplificare și o denaturare a lucrurilor. Fapt este că Maiorescu n-a teoretizat în legătură cu frumosul natural, ca să-i înțelegem în

Scanned with OKEN Scanner

mod explicit gîndurile. N-a scris despre pictură ca să ne dăm seama spre ce categorii de opere își îndrepta atenția, deși mărturisea adesea că Lessing face parte dintre scriitorii preferați și că l-ar fi stimulat în această direcție. Dacă a scris despre *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri, a făcut-o de dragul poeziei ca artă a cuvîntului.

Iată ce mai citim în *Epistolar*: „De fapt aici ar putea și ar trebui să fie poetic: Capela, Pleiadele și Aldebaran îmi fac cu ochiul din direcția Berlin-Heringsdorf; iar zăvorul lui Orion este gata să se trezească din somnul subpămîntean. Însă trezirea nu-i e pe plac; ergo îmi povestește unele lucruri despre Hermann. Cum s-a spus ar putea fi poetic însă cafeaua este prea mîrșav de mizerabilă și asta încătușează picioarele Pegasului, ca Sancho Pança pe ale Rosinantei. În afară de asta, mă mai chinuie un gînd: nu știu — căci tocmai mă aflu la hotar — ce stat să-i dau lui Belzebut din pricina cafelei; în orice caz, ar fi culmea ironiei să fie Saxonia, țara cafegioaicelor și a cafegiilor“ [12]. Și mai departe: „...Era o noapte adîncă de 100°; o profundă liniște domnea împrejur; dominanta era însă detronată de numeroși străjeri de noapte care, în țîrîitul melancolic al fluierului lor vioi, transforma atmosfera nemărginită în valuri unduitoare și legănau astfel pe adormiții băștinași ai faimoasei Schutzenstrasse într-un somn întăritor. Numai eu singur nu eram băștinaș, eram un venetic, un venetic din Orientul barbar; somnul regulat, civilizat, se temea de mine și mă ocolea. Am decis să-l urmăresc, mi-am săltat nasul (o, grea muncă!) și l-am scos afară pe fereastră.

Nimic nu se clintea în jurul meu.
Numai stoluri
De călărași de noapte mă înconjoară clătinîndu-se,
Care, departe, din căldura cîrciumii,
Pornesc în escadră verzuie.

M-a cuprins o dispoziție poetică; idei sentimentale îmi „treceau“ prin cap; dar, probabil, creierul meu va fi avînd un asfalt prost... sau ideile mele închiriaseră o droșcă ce se tot poticnea; fapt e că, în timp ce ele îmi treceau prin cap, simțeam în el un bocănit puternic.

M-am uitat spre cer revoltat ; era atît de apăsător, de cenușiu parc-ar fi fost acoperit cu o piele de măgar. Luna era roșie de supărare și zăpușeală și se strîmba prostește la mine. Atunci am exclamat în extaz (...) : „Na nu, la drept vorbind la ce m-oi mai fi născut ?“

„Am rostit aceste cuvinte și am strănutat de-un guturai de Potsdam“ [13]. E un fragment dintr-un fals jurnal de călătorie redactat sub formă de scrisoare pentru frații Kremnitz, viitorii cumnați ai criticului. Din păcate, textul continuă în același stil pe prea multe pagini. Spun „din păcate“ pentru că autorul a mimat stilul lipsit de umor al germanilor. Toate giumbușlucurile imaginate, chipurile, să le facă plăcere destinatarilor sînt cu totul lipsite de sare. Tînărul Maiorescu apelează la jocuri de cuvinte cu valoare strict familială și face aluzii la cine știe ce aventuri marine ale unuia dintre frați (Heringsdorf = mic port nordic unde un Kremnitz se dedicase carierei de ofițer de marină).

Dar scrisoarea citată, ca și alte texte de acest fel, de pildă *Cvasi jurnalul de călătorie*, august-septembrie 1859 (din care am selectat primul exemplu), prezintă interes sub aspect biografic. Maiorescu optase „definitiv“ [14] pentru filozofie, devenind, în parte, victima propriilor teoretizări. Căci, pentru a se convinge înainte de toate pe sine de gravitatea excepțională a actului alegerii, se vedea dator să sacrifice poezia, dat fiind că ambele discipline nu pot încăpea în una și aceeași conștiință, fie ea cît de elevată. Acest dublu proces de eliberare dintr-o direcție și de angajare maximă în alta s-a făcut după o grea și îndelungată judecată cu sine. În anii de la Theresianum tînărul Maiorescu visa să se afirme în beletristică (îndeosebi în poezie și în teatru) și construia în momentele cheie ale existenței sale de elev ambițios, hotărît să răzbată, proiecte literare destul de temerare : dorea în taină să meargă pe urmele lui Goethe. Lectura *Afinităților elective*, una dintre cărțile de căpătîi ale tinereții sale, îi revela înrudirea spirituală cu marele german de la Weimar. La drept vorbind, era și o chestiune de modă. Pe măsură ce i se dezvolta spiritul critic și se aprofunda în capodopere, tînărul de la Theresianum devenea tot mai nemulțumit de pro-

Scanned with OKEN Scanner

priile-i creații. Mutîndu-se la Berlin, poartă o intensă corespondență cu foștii colegi de gimnaziu (îndeosebi cu prietenul Kutschera) sfătuindu-i aspru cum să folosească propria limbă maternă în poezie sau îndemnîndu-i sever să se dedice cercetărilor serioase, acolo unde lipsește chemarea întru poezie. Maiorescu străbătea etapa de criză despre care am vorbit, implicîndu-se în discuțiile care-i priveau pe alții. Recunoaștem stilul propriu de a se elibera de anumite obsesii : identificîndu-le la cei din jur, își fixa mai bine certitudinile. Faptul amintește și de un aforism scris ceva mai tîrziu, citat adesea : „Treapta dintîi pe care ne înălțăm e un altar de jertfă“. [15] Așadar poezia trebuia sacrificată. De altfel, el ne-a obișnuit cu mai multe asemenea operații chirurgicale. Renunțarea elegantă la propunerea ministrului imperial de instrucție de a se stabili în capitala Austriei semnifică tot „un altar de jertfă“.

Prima semnalare a despărțirii conștiente de poezie este notată în *Jurnal* ca mare eveniment. Ea datează din 31 decembrie, 1857, adică ajun de An Nou, dată aleasă de Maiorescu pentru a se judeca pe sine, propunîndu-și ambițioase planuri și tragice renunțări. Iată textul care interesează direct : „În vacanță m-am deprins să disprețuiesc „figurile“ mele de la Brașov.

De cînd am devenit serios din punct de vedere științific, nu-mi mai reușește nici o rimă ; pe de o parte, sînt bucuros că a încetat această joacă ; pe de altă parte, poate și din cauza asta devin din zi în zi mai rece, mai indiferent față de cei mai mulți din semenii mei. Îmi lipsește acum un stimul puternic, indiferent de unde ar veni. Dar în această încremenită dugheană ! Și apoi, pe lîngă asta, subapreciat, și luat în rîs, și urît de mai toți oamenii ! Din fericire însă și iubit și înălțat. O urmare a seriozității mele științifice a fost și recunoașterea din partea profesorilor, care m-au făcut întîiul în toată școala“ [16]. La începutul aceleiași luni mai făcuse o descoperire. Inspirat, printre altele, de logica lui Suttner pe care tocmai o conspectase (el vorbea cu obișnuita-i prețiozitate și încredere de sine de o „sistematizare“), scria că „filozofia e o știință divină“. Un an mai tîrziu, în noiembrie 1858, se afla din nou într-o

Scanned with OKEN Scanner

mare dilemă: trebuia să aleagă între cariera juridică și cea de profesor de filozofie. Și de data aceasta ultima a triumfat în cugetul său: „Dar să devin acum necredincios filozofiei nu mai pot, scrie el unei tinere[17] cunoștințe, îmi este cu neputință să las deoparte, fără multă vorbă, un studiu la care am muncit ani în șir și cu atîta drag".

Dar despre ce *figuri* începe el să vorbească cu dispreț în ziua de hotărîtor bilanț din 31 decembrie, 1857? În cursul anului au avut loc mai multe întîmplări în viața lui Maiorescu. La Viena scria poezii Olgăi Coronini. Ea le primea cu aroganță și maliție, fapt ce a dus la ruptura dintre ei, nu înainte ca Titu Maiorescu să-i țină cîteva prelegeri de filozofie. Una dintre poezii se intitula goethean *Ich und mein Geist (Eu și spiritul meu)*, ceea ce, în stilul aluziv, trebuia să însemne *Eu și Olga.* Era o temă poetică la care tînărul valah înamorat de o contesă răsfățată ținea mult. În vacanțe, „spiritul" purta numele Emilia; mai tîrziu, Clara. Scena cu *mein Geist* se petrecea în „iuniu", 1856. Poezia (inițial intitulată simplu, *Ich)* era proiectată încă din aprilie același an „pro primo germănește" și trebuia să fie „ca un fel de scuză", firește, calculată. Olga dispărea pentru moment. Abia după un an, „în martiu", ea îi făcea o scurtă vizită „la camerată", lăsîndu-i o scrisoare de numai două rînduri nesperat de binevoitoare. „M-ai convertit, Titus" scria mica răutăcioasă. „Ihre Freundin zu sein", semnînd cu un O. cochet. Dar tînărul valah nu era obișnuit cu asemenea amabilități sentimentale, de fericită societate vieneză Anul 1857 i-a fost cel mai greu din punctul de vedere al stărilor afective. Încă nu-l citise pe Feuerbach și-l căuta pe Dumnezeu cu disperare. Dorea să știe dacă este; plîngea în hohote pe brațele lui Kutschera, bunul prieten care-l iubea cu intermitențe și cu sfială.

S-a spus, pornindu-se de la asemenea texte, că Maiorescu suporta greu schimbarea de vîrstă. Poate. Peste toate exista și Olga. Un tînăr care sare noaptea din somn și privește cîte trei ore la lună nu-i cuprins numai de tulburare fiziologică specifică vîrstei, ci și de una sentimentală. De altfel, numele tinerei contese va

Scanned with OKEN Scanner

stărui multă vreme în jurnal, ca și în cugetul mereu neîmpăcat al lui Maiorescu [18]. Un lucru ni se pare limpede : dintre toate femeile care i-au stat aproape, Olga și Emilia au fost acelea care l-au stăpînit categoric sufletește, Clara Kremnitz nu i-a dat multă bătaie de cap, iar Ana Rosetti era o distinsă doamnă, foarte devotată, care opera discrete corecturi stilistice în jurnal, cu îngăduința înțeleptului magistru, lecuit de complicații sufletești.

Hotărîrea luată la 31 decembrie 1857 nu a fost îndeplinită întru totul. A rămas, într-adevăr, credincios filozofiei. Însă „figuri" a continuat să facă. Abia în vacanța următoare, tot la Brașov, îl redescoperea pe Littrow, uitat în bibliotecă ; apoi cerul, împreună cu Emilia. Atît *Jurnalul* cît și *Epistolarul* cuprind mai multe însemnări în acest sens. Surprinzătoare este și starea sufletească exuberantă a tînărului explorator al cosmosului : „Scriu pe culmea Tîmpei, ne spune el, la 5 1/4 seara ; soarele tocmai scoboară la apus ; e admirabil peisajul, atmosfera — dispoziția sufletească" (9 oct. 1858). Ce a provocat această rapidă schimbare ? Doar jurase să devină serios. Nu mai aproape decît în mai dăduse dovadă de o eroică stăpînire de sine. Îl vizitase Olga. Discutaseră mult pe teme atee. A fost o lipsă de tact din partea gazdei, care deocamdată, nu-și însușise stilul persuasiv adecvat situațiilor dificile. Din contra, era arogant, moralizator, dur. După despărțire, tot „ca un fel de scuză", se hotărî să-i trimită o scrisoare. Renunțase la poezii. Era un text sentimental pe care nu l-a mai trimis pînă la urmă, părîndu-i-se ridicol. Iată ce scria, printre altele : „Dacă ai vedea sexul din care faci parte prin ochii mei, ai judeca altfel. Te rog, împrumută ochii mei ! Te rog ; eu rog rar. Și mai rar încă mulțumesc. Știi Olga ? pînă astăzi stagnasem, mă împietrisem ; această blestemată logică mă cristalizase în cvarț dur. N-ai dedus încă din ultima mea scrisoare că aici își tîrăște trudnic roatele numai o morișcă înghețată a rațiunii ? Astăzi însă am fost emoționat, în sfîrșit emoționat". Tot anul lucrase la Suttner și mai ales la Herbart, avansase în spațiul gîndirii lucide, geometrizate ; de aceea, în fața unei fete

Scanned with OKEN Scanner

sensibile, dramatiza înstrăinarea spiritului în abstracțiune. În iunie, același an, îi scria Emiliei : „Ce crezi tu, Emilia, ce este atît de ciudat de expresiv în cuvîntul *pustiu* ? — Nu știu dacă oricine simte în legătură cu asta ceea ce simt eu ; dar știu că este singurul lucru la care sînt mereu sensibil. Pentru mine au existat odinioară multe cuvinte de acest fel ; printre ele se numărau patrie, prietenie, dragoste, literatura clasică a românilor (...). Olga ? de asemenea". Și încă după cîteva luni (1 ian. 1859, dată simbolică de bilanț) : „Emilie, sînt nefericit ; e ceva îngrozitor de ciudat, dar nu prea am ce face ; sînt nefericit pentru că te îndepărtezi de mine. Sînt prea singur. Mi-e greu să trăiesc așa de singur și să fiu totuși activ".

Între aceste două date cînd a redactat scrisorile către Emilia s-a produs și episodul verificării tabelelor lui Littrow, în serile de pe Tîmpa. Tînărul filozof căuta compania femeilor frumoase și inteligente, pentru propria-i pace spirituală. Spre deosebire de Olga, Emilia a fost prima și singura care s-a apropiat de el cu bunătate și înțelegere. Îl depășea ca vîrstă. Și Clara era mai mare decît el, iar prin 1857 a cunoscut-o pe Cleopatra Lecca, mai în vîrstă cu doi ani, fată frumoasă, bună pianistă și „fără caracter" : „Și ăsta încă e lucrul cel mai bun la ea". Translația spre Clara s-a produs ca într-o mică operetă, mai ales că se simțea tutelat de sora sa. Ținea conferințe pe teme etice și estetice în familii berlineze bogate, printre care și Kremnitz. Frumusețea feminină i se părea accesibilă din perspectiva înțelepciunii. *El* filozof, *ea* ființă sensibilă ; în felul acesta a rezolvat, în mod original, o dilemă științifică în care s-a aflat prea multă vreme. Poezia naturii și farmecul feminin începeau să-și fixeze un punct de sprijin în conștiința sa de gînditor. Tulburărilor sentimentale din anii 1856—1858, le-a opus eforturile de a se salva de ridicol prin cercetări serioase care au generat echilibrarea sufletească și de gîndire din anii conferințelor berlineze. Dacă se închide în aforisme eliminînd efuziunile lirice (cum îi spunea contesei Coronini : „împrumută ochii mei !"), era semnul că parcursese un drum larg și chinuitor, avînd în urma sa mai multe „trepte de jertfă".

Scanned with OKEN Scanner

Să aducem în discuție scrisoarea trimisă Emiliei în 27 iunie 1859, în care proaspătul doctor în filozofie făcea ciudata mărturisire despre incompetența sa în aprecierea frumosului natural. Lucrurile se complică și mai mult dacă recitim *Cvasi jurnalul de călătorie,* datînd din septembrie, același an, unde găsim : „Aproape complet senin ; clar de lună ; Aldebaran se vede încă bine. E degeaba ; ori de cîte ori mă uit la steaua aceasta, sînt într-o dispoziție mai elevată — o mulțime de spiriduși ai amintirii suie în conștiință, umbre prietenoase ale unor imagini din trecut. O știu precis : niciodată, cînd cerul este spuzit de stele, în mintea mea nu se va înfiripa o cugetare falsă.

Lumea este pustie pentru cel pustiu, pentru cel ce trăiește e vie — cum adevărește Protagora : Omul e măsura tuturor lucrurilor". Așadar, tînărul Maiorescu se joacă iar cu stelele. A fost nesincer față de Emilia în scrisoarea citată ? Credem că aici descoperim un element demn de reținut pentru modul cum s-au limpezit ideile autorului român despre frumosul natural.

Problema poate fi abordată, sistematizînd și observațiile anterioare, sub următoarele aspecte : a) În scrisoarea către Emilia autorul a avut în vedere noțiunile *filozof* și *poet,* cu referință directă la el însuși. În ce privește primul termen, avea cîteva confirmări : publicase o carte de filozofie, dăduse un doctorat și se pregătea pentru o carieră universitară în aceeași disciplină. Putea spune că devenise „filozof". Dincolo, situația stătea cu totul altfel. Și apoi să nu uităm moda timpului : frate și soră compuneau poezii ca să le citească amicilor sau piese de teatru pe care le jucau la serate special organizate. Titus notează adesea în *Jurnal* că „trebuie" să scrie o poezie pentru albumul cuiva. Dilema de aici începe : să te mulțumești să contempli natura sau să scrii poezii pentru a-ți fi lăudată ființa sensibilă în societate. Pe lîngă aceasta, firea lui Maiorescu era cam... imperialistă. Îi plăcea să stăpînească singur orice disciplină care se preda în școală ori care avea căutare în societate. Se știe ce suferințe îi provoca necunoașterea dansului, ce violențe de limbaj expedia împotriva unui fost coleg vienez, Welsersheimb, fiu de conte, pentru că îl depășea

Scanned with OKEN Scanner

în discuții mondene. În poezie a ratat, ca și în teatru. Nu este exclus ca de boala versificărilor să-l fi vindecat și micuța Olga. Cum era orgolios, trebuia să găsească însă explicații sofisticate : filozofia constituia un teren ideal pentru asemenea exerciții de învăluire în mister și superioritate.

În scrisoarea amintită mai spune că cerul i-a devenit accesibil cu ajutorul cărților. E și aceasta o falsă problemă. Din punctul de vedere al poeziei, tulburările lirice din nopțile cînd stătea la fereastră ore în șir, uitîndu-se cu lamentările de rigoare la lună, par mai firești decît situația de a-l aștepta să răsară cu manualul de astronomie în mînă pe Orion. Fiorul poetic al momentului constă în nebunia tinerească a aventurii în sine și nu în bucuria pur profesională a identificării astrului ori în descoperirea unor biete erori în tabelele orbitale. De fapt natura nu trebuie înțeleasă în partea ei strict topografică pentru a fi poetizată. Fenomenele se prezintă ochiului și auzului ca apariții senzitive, dinamizînd sistemele imaginației noastre. „Spectatorul nu știe, firește, nimic din orografia ținutului, spune Nicolai Hartmann, nici nu are interes pentru ea, dar ea se exprimă totuși, chiar neînțeleasă, în peisaj, pentru ochiul său, și schimbarea vegetației determină imaginile care i se oferă ; și tocmai în variația acestor decupaje cu efect plastic, el presimte intuitiv ceva din legătura aceasta“ [19]. Și Hegel va condiționa o bună receptare a peisajului de „spiritul neprevenit“ al subiectului [20]. Așa va proceda și Maiorescu atunci cînd va ajunge la altă înțelegere a problemei.

Cvasi jurnalul lui Maiorescu avea o funcție strategică de cea mai mare însemnătate pentru intențiile sale imediat următoare. Devenise oarecum de-al casei Kremnitz : ținea conferințe, dădea lecții particulare celor două fete care-l puneau iarăși într-o mare dilemă, dilemă ce-l umplea de data asta de încîntare, se împrietenise la cataramă cu Hermann, cu Wilhem mai puțin, ca și cum își păstra o rezervă pentru întîmplările de mai tîrziu cu Mite. Ca niciodată, în vacanța de vară nu se dădea dus din Berlin. Jurnalul acelui an școlar se încheie cu o însemnare datînd din 12 iulie 1859 : „luat rămas bun de la fete ; Clara e uimitor de bună. Lenchen

plîngea, eu eram pe jumătate mort. Se duc pentru o lună la staţiunea balneară Heringsdorf. O iubesc pe Clara, dar platonic, mai mult decît pe Helene". Totuşi abia în septembrie revine acasă. Cvasi jurnalul descrie întoarcerea cu vaporul pe Dunăre, din Saxonia prin Praga, Porţile de Fier, Giurgiu, Bucureşti, tînărul candidat la însurătoare notînd diverse schiţe de peisaj în momentele cele mai ciudate din zi şi din noapte. Dorea să-i înştiinţeze pe cei dragi rămaşi în ţara nemţească, glumind şi făcînd risipă de erudiţie, despre starea lui sufletească, dar mai ales dorea să producă o bună impresie. De aceea îşi modula tonul după fiecare membru al familiei, scriindu-le separat. Cu Hermann şi Wilhelm putea fi mai degajat; cu bătrînul consilier se arăta destul de diplomat şi prudent.

Textul confirmă unele idei despre frumosul natural, din scrisoarea trimisă doar puţin mai înainte Emiliei. Autoironia vrea să sublinieze că versificaţia nu-l mai preocupă. În schimb, autorul dorea să se ştie că-l interesează filozofia şi lucrurile serioase. O spusese mai răspicat în scrisoare: „Eu am numai un singur lucru: semenii. Dacă îmi lipsesc aceştia, atunci întregul univers nu mai are pentru mine nici preţ". E o aplicaţie a conceptului de relaţie (pe care îl comenta des în scrisori de cîţiva ani încoace) încercînd valorizarea frumosului din perspectiva socială. E şi prima idee de reţinut în privinţa frumosului natural. Pînă acum pot fi surprinse doar impulsuri pregătitoare ori formulări vagi şi inconsistente. Cînd se va stabili în ţară, va dezvolta această temă de estetică generală într-o serie de aforisme apărute în *Convorbiri literare*, apoi în volume.

Fragmentul din *Cvasi jurnal*, în consens cu fraza din scrisoarea amintită, se află la pagina 89 din *Epistolar II* şi începe cu propoziţia: „Aproape complet senin..." Textul cuprinde şi un element extraestetic, subtil învăluit în cuvinte. Este vorba de ultima frază, în care autorul se plînge din nou de singurătate, dar într-o formă mai reţinută. El atrage atenţia fraţilor Clarei că s-ar cuveni compătimire pentru cel plecat într-o călătorie în Orient, departe de ea. Cele cîteva fraze, scrise într-o luni, la orele patru dimineaţa, au valoarea unui

Scanned with OKEN Scanner

aforism. Plasate în contextul *Cvasi jurnalului* și ținînd seama și de povestea cu Littrow și Emilia, probează atitudini disimulate, fie că încearcă să-și impresioneze sora cu cultura filozofică nemărginită, fie că-i alege pe frații Kremnitz pentru jocul cu ideile. Mai tîrziu imprimă frazelor (e vorba de aforismele-maxime din *Convorbiri literare)* un accent atît de acut de impersonalitate, încît ele se recomandă ca adevăruri eterne. De aceea s-a făcut constatarea pur formală că autorul român a scris și cîteva aforisme, fără a se încerca (și pare aproape incredibil) o cercetare mai atentă a acestora.

Să citățm cîteva exemple :

— Tot cerul senin, un singur punct jos la orizont : dar acesta aduce furtuna ;

— Durerea înalță pe omul de valoare și coboară pe cel de rînd. Nu în orice noapte se arată stelele, numai în cea senină ;

— Numai durerea încheagă gîndurile și le dă puterea de a pătrunde. Fulgii de zăpadă cad leneși la pămînt, sloiul de ghiață izbește ;

— Ai simțit imensitatea mării ? Atunci e totuna, dacă marea este liniștită sau e mișcată de furtună, dacă strălucește sub răsăritul soarelui sau dacă deasupra-i ultima rază de lumină se luptă cu întunericul nopții.

— Și în sufletul de-aproapelui tău poate fi o imensitate, și îndată ce ai înțeles-o ești subjugat ;

— Oare pîrîul de la munte ar fi așa de limpede și de voios dacă n-ar fi rece ?

— Nici o putere nu se poate suprima în natură ; de aceea e așa de periculos a o comprima.

Asemenea aforisme-maxime nu poartă amprenta strictă a originalității. Ele pot fi ușor atribuite lui Bacon, Jean Jacques Rousseau, Goethe. Ca elemente-pretext pentru provocarea meditației sînt invocate forme ale naturii externe, din ordinea sublimului kantian : muntele, marea, cerul înstelat. Maiorescu a eliminat orice amănunt de viață personală, pentru ca judecățile respective să se universalizeze valoric, devenind modele unice de gîndire și de comportare. Ele au fost publicate, împreună cu altele, aparținînd lui M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Slavici, P. Missir, N. Volenti etc. Dacă ar fi lipsit sem-

Scanned with OKEN Scanner

năturile, identificarea autorilor ar fi fost aproape imposibilă.

Mai fiecare aforism maiorescian de tip maximă, cu alte cuvinte constituit dintr-o frază lapidară (și nu de tip micro-articol, de inspirație schopenhaueriană, asemenea celor discutate la capitolele despre muzică ori despre arhitectură) se întruchipează din două elemente structurale. În primul ni se relevă măreția unui fenomen din natură, pentru ca în al doilea să se găsească un corespondent de același grad (sau în opoziție), în ființa umană. De aceea aforismele nu au valoare strict descriptivă, îndeplinesc în schimb funcție moralizatoare. Aici eticul se întîlnește în chip ideal cu esteticul. În această direcție se îndrepta încet și sigur gîndirea lui Maiorescu încă din *Cvasi jurnal* și din amintita scrisoare către Emilia. Littrow era de multă vreme uitat, deși astronomiei i-a rămas credincios, ceea ce rezultă și din prelegerile de filozofie, mai ales cînd vorbește despre Kant, La Place, Kepller. Din motive etico-estetice, a înțeles că e mai bine să „contemple" cerul și psihicul uman, ca alt mod de cunoaștere, decît cel strict matematic. Unitatea cosmosului, corelată cu aceea a universului sufletesc, îi apare din altă perspectivă, intuitivă. Cînd spune că „nici o lege nu se poate suprima în natură" intuiește o lege astronomică perfect demonstrabilă științific, dar pentru a ajunge la această constatare nu i-a fost necesar să „corecteze" din nou „neroziile" închipuite ale lui Littrow. „Dacă urmărim însă mai departe felul de a privi al lui Kepller, putem găsi contemplarea estetică extinsă la toate structurile dinamice naturale. Ea rămîne atunci legată însă de anumite condiții pregătite de munca științifică anterioară, care, firește, exclud mulțimea oamenilor dintr-însa. Așa, de pildă, legile fizicii atomice se acordă foarte bine cu intuiția estetică, deși ele sînt de ordin înalt matematic și abstracte în formula lor ; urmarea este că structura atomilor este apropiată astfel intuiției. Ceea ce se și exprimă în chip mai mult decît limpede în concepția modelelor — fără îndoială, ipotetice. Matematicienii numesc aceasta, este drept, îndepărtare de intuiție, dar ei o fac numai fiindcă nu admit drept intuiție decît viziunea sensibilă. Aceasta înseamnă unilateralitate.

Orice cunoaștere mijlocită tinde spre o intuire mai ridicată și o înfăptuiește ; și chiar conceptele de care ea se folosește nu sînt în fond decît mijloace ajutătoare pentru o intuiție mai înaltă ; așa cum ele nu sînt vii decît atunci cînd ele sînt împlinite în chip real cu o intuiție. De aceea, momentul intuiției își poate manifesta într-însele din nou, de fiecare dată, latura lui estetică".

Tocmai Berlinul lui Hegel l-a făcut pe Maiorescu să rămînă pentru totdeauna un mare admirator al frumosului natural. În vreme ce Viena anilor de la Theresianum îi stimula interesul pentru muzică, teatru, literatură, orașul de pe Spree i-a impus o severă și prusacă disciplină turistică. Începe să facă lungi excursii prin toată Germania, străbătînd munții ori urmînd cursurile rîurilor, vizitînd orașele și satele, singur sau însoțit de prieteni. După terminarea studiilor, îmbina drumețiile prin țară cu călătorii în străinătate. Prefera societatea restrînsă, localurile comode, fie ele și costisitoare, privelиștile spectaculoase. Celor din jur le ținea scurte prelecțiuni pentru a-i iniția în tainele frumosului, dar și pentru a se convinge pe sine de valoarea socio-etică a esteticului. Din acest punct de vedere i se potrivește perfect celebra frază kantiană din capitolul final al *Criticii rațiunii practice:* „Două lucruri umplu sufletul cu mereu nouă și crescîndă admirație și venerație, cu cît mai des și mai stăruitor gîndirea se ocupă cu ele : *cerul înstelat deasupra mea și legea morală din mine*. Pe ambele nu am voie să le cercetez și să le presupun numai, ca și cînd ar fi învăluite în întunecimi sau situate în extravagant, în afara orizontului meu ; le văd în fața mea și le leg nemijlocit cu conștiința existenței mele" [21].

Nu credem că Maiorescu ar fi fost insensibil față de frumosul natural, că excursiile îl preocupau doar sub raport economic. Din contra, așa cum pentru arhitectură făcea călătorii speciale ca să verifice anumite principii estetice, și în cazul frumosului natural depunea un efort similar. În probleme de estetică nu se limita la informația însușită prin lectură, ci aplica insistent și cu mare consecvență binecunoscutul principiu „din experiență". Judecata estetică din greu dobîndită și apoi valorizarea ei sub aspect social i se păreau acte comple-

mentare în afirmarea și existența frumosului. El poate fi întîlnit atît în artă cît și în natură, fără diferențe valorice. Din acest punct de vedere Maiorescu se deosebește net atît de Hegel cît și Schopenhauer care stabileau o serie de ierarhizări între natura anorganică și organică, între acestea din urmă și „realitatea ideii". Hegel admite o frumusețe a naturii vii (adică a corpului omenesc ca „realitate a ideii"), dar semnalează totodată caracterul ei de mai multe ori imperfect, deoarece forma nu-și găsește unitatea în idealitatea ei corespunzătoare. Însufleţirea ca atribut al naturii organice înseamnă „o primă apariție naturală a ideii" [22], dar pînă la frumusețea în sine și pentru sine, contemplabilă și liber-infinită mai trebuie parcurs un drum extrem de lung. Ceea ce se realizează în artă, nu în natură.

Nici cu Schopenhauer autorul român nu este totdeauna de acord în problemele frumosului natural. Ne referim la frumosul feminin. Repudierea acestuia din *Lumea ca voință și reprezentare* are mai multe explicații. Mai întîi una de natură caracterologică : se știe ce furie misogină îl cuprindea pe filozoful din Frankfurt cînd se afla în societatea femeilor și mai cu seamă a mamei sale, situație motivată de însingurata copilărie. Orice duritate de limbaj la adresa femeilor, a calităților lor înnăscute și recunoscute poate fi pusă pe seama unor impulsuri subiectiviste. Dar Schopenhauer a găsit și o explicație filozofică a atitudinii sale față de femei, declarîndu-le incapabile de înălțare în sfera idealității pure. Ele ar fi dominate numai de instincte și de interese, reprezentînd mediul favorabil afirmării voinței oarbe de a trăi. Cît de părtinitor este Schopenhauer se poate vedea în studiul *Despre voința în natură*. În *Despre instinct și impulsul artistic* el recunoaște insectelor capacitatea de a acționa în consens cu „cauzele ultime și în minunata finalitate a naturii". Dacă acestei reguli i se supun toate viețuitoarele, de ce ar face excepție tocmai specia umană ? Filozoful folosește termenul *Kunst* (artă) pentru valorizarea activității creatoare a insectelor. Ele acționează inconștient, „în vederea unui scop", dar în ultimă instanță sînt dirijate de marele mecanism perfect structurat al naturii. Comanda conștientă se află în regia unei forțe

Scanned with OKEN Scanner

metafizice care distribuie instincte și impulsuri fiecărei specii în parte. De unde și sensul atribuit cuvîntului *Kunst*, scos în evidență și de traducătorul G. Tănăsescu, la un început de capitol (Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*, p. 43).

Stăpînul lui *Atma* cocheta. Era un fel de nostalgie a omului de geniu ce se imagina pe sine în imensitatea solitară a contemplativității, păstrînd alături cîinele favorit. Animalele îi redeveneau simpatice. Hegel le exila în răftulețe zoologice, în timp ce Schopenhauer le recupera sentimental. El contempla specia în totalitatea ei socială (roiul de albine divizat în grupuri specializate), dar și individul (Atma), ca reprezentant al speciei. Așa se naște întrebarea dacă există, în gîndirea sa generală, vreo linie de demarcație între peisajul ca peisaj, decupat într-o anume secvență de timp (Hartmann), asupra căruia ochiul se oprește cu admirație, și mecanismul colosal al naturii, pus în mișcare de cauze și efecte infinite și care se dezvăluie doar privirii mistice transferate în transcendent.

În *Aforisme* junimistul meditează asupra dezvoltării în „trepte“ a naturii, de la lumea anorganică la vegetale și apoi la animale, omul fiind singurul capabil să se ridice pînă la ceea ce numește el inteligență supremă: „Într-o așa inteligență se ivește dar conștiința cea mai clară, în care Universul se oglindește mai perfect și mai lămurit decît oriunde. Cel ce este astfel înzestrat de la natură, a primit darul cel mai strălucit și cel mai scump din lume și are în sine un izvor de plăceri, față cu care toate celelalte sunt de puțină valoare. Lui nu-i trebuie nimic alta din afară decît răgazul pentru a se bucura în liniște de proprietatea lui internă, cum am zice: pentru a-și netezi și a-și fățui diamantul“.

Nu-i în firea lui Maiorescu nici nerecunoașterea farmecului feminin, nici condiționarea frumosului natural de înlănțuirea algebrică a cauzelor și efectelor, proces dialectic ce s-ar desfășura sub inspirația unei rațiuni superioare. Cînd contempla împreună cu Emilia cerul înstelat, ori cînd făcea, cu Mite, cea „amabilă și neobosită“, o excursie de mult plănuită, de la București la Viena prin Orșova și Vîrciorova, sau cînd, mult mai tîrziu, îi

Scanned with OKEN Scanner

cumpăra Anicuței Rosetti podoabe vestimentare de la eschimoși, Maiorescu practica analiza frumuseții feminine. Cine răsfoiește *Însemnările* din 1882 descoperă un foarte încărcat program de excursii prin țară și străinătate și un Maiorescu mereu posomorît, încărcat de treburi, exasperat de ninsoare, ploaie, caniculă, mai ales de Wilhelm, ce-și poartă prietenii prin Carpați ori pe la mănăstirile din jurul capitalei. Toate acestea pentru că se săturase de Clara, la Mite nu se hotăra să renunțe, iar cu Ana Rosetti se afla abia la apelativul Annette. Era cam mult pentru un om simțitor ca „Titu ista". Cînd starea sentimentală îi părea neclară, totul i se înfățișa fără sens. În schimb, în momentele de limpezire, femeia de alături reprezenta un semn de înnobilare a tabloului, o ființă frumoasă, necesar implicată în realitatea naturii. Și numai în prezența ei Maiorescu putea întreține dialogul pe tema îmbinării eticului cu esteticul.

Despărțirea de Schopenhauer se explică la Maiorescu datorită convingerii sale nestrămutate în funcțiile specializate ale spiritului uman de a recepta și prelucra informațiile estetice pe de o parte și științifice pe de alta. Inima „plină de simțiri" păstrează pentru sine frumosul neamestecat cu elemente ale conceptului (Kant). Femeia este inferioară bărbatului ca putere de judecare, credea autorul român în consens cu teoriile psihologice ale vremii (capacitatea craniană, greutatea creierului, masa cenușie etc.). Dar acesta nu era un argument pentru coborîrea ei pe scara regnului zoo, ci pentru înălțarea justificată în sfera de sus a frumosului. În naivitatea ei, femeia se comportă asemenea naturii : nu are conștiința de sine a calităților sale estetice și nici nu poate înțelege valorile artei la nivelul bărbatului. În schimb, acesta, păgubit în înfățișare (probabil Maiorescu se avea în vedere pe sine) își dovedește superioritatea în receptarea frumosului, fiind înzestrat cu un spor de sensibilitate și reușind să-și traducă în conștiință misterul formelor senzitive. Datoria lui, și Maiorescu o făcea adesea (în excursii, la teatru, cu prilejul deselor lecturi în familie : numai *Luceafărul* lui Eminescu a fost citit în mai multe seri aproape consecutive) era să-i stimuleze procesele psihice. În momentul în care gradul de sensibilizare a fe-

Scanned with OKEN Scanner

meii corespunde înfățișării ei alese, în sensul de acomodare a „conținutului“ (moral) cu „forma“, se poate vorbi de frumusețe umană desăvîrșită. Pentru Maiorescu acesta reprezenta tipul ideal de frumusețe feminină, pe care-l căuta încă din anii întîlnirilor repezi cu Olga, după cum idealul de prietenie era condiționat de o inteligență înaltă. Se pare că din ambele puncte de vedere s-a trecut prin viață mult mai solitar.

Partea cea mai interesantă a contribuției maioresciene în problema frumosului natural se referă la teme și modalități ale receptării. Semnalăm cîteva :

Pentru Maiorescu există peisaje frumoase și urîte sau neinteresante. Spre deosebire de Schopenhauer, care acceptă „orice colțișor, cît de neîngrijit și părăginit“, cu condiția să dea impresia de apariție spontană și de coerență în marele *tot*, autorul român selectează elementele caracteristice de decor pe care le reorganizează imaginativ în chip de tablou *sui-generis*. Tehnica pictorului (care stabilește perspective cerute de legile precise ale vizualității, caută puncte de sprijin ori de elevație, aruncă pete de lumină sau învăluie fragmentul de peisaj, precis delimitat, în pînze de mister) e adesea practicată în scurtele sale însemnări de călătorie. „Îndată după Cîmpina defileu prin stîncă (neimpresionant), în albia Prahovei. Între Comarnic și Sinaia drum interesant, 2 tunele, îndată după al 2-lea vedere a Bucegilor, la stînga, iar la dreapta, sus, șosea cu vale prăpăstioasă și capete de pod. Abia spre Sinaia încep brazii“ [23]. Sau : „Astfel plecarăm la 1½ în număr de 6 la Cernica ; la început ceva praf și vînt, dar în timpul mesei — picnik în aer liber, peste drum în fața casei mitropolitului, era cald, frumos, minunat joc de lumini“ (Idem, p. 43). În sfîrșit : „Sosind în Geneva pe timp frumos, plimbare cu trăsura pînă la vărsarea murdarei Arve, rece ca ghiața, în frumosul, albastrul, superbul Ron (morile din *Peur* a lui Töpffer), pentru 5 franci ; timp mai mult decît destul pentru vapor, care trebuia să plece la 8,45 la Ouchy-Lausanne, dar a pornit abia la 9¼. Frumos vapor... Vedere spre Mont Blanc, care se putea vedea, dar întunecat, nouros. Sosire Ouchy la 12½. Minunată vedere asupra Genevei și a

Scanned with OKEN Scanner

malului de apus, după ieșirea din micul lac, după ultima jetée.

În Ouchy, de la splendidul Hotel Beaurivage, tren pneumatic la Lausanne, spre stînga de la vapor. (Mulți copii mici pentru bagaj). Cu trăsura prin Lausanne, veche, frumoasă catedrală. Grand Pont (frumos viaduct), în 3/4 de oră, dar pretutindeni urcînd mereu, la 1,23 cu trenul la Berna. Admirabilă călătorie. Să te așezi în dreapta" (Idem, p. 102—103).

Textul maiorescian este supraîncărcat de informație, de date dintre cele mai diverse, dînd impresia unui ghid complet. Că a fost proiectat drept document literar, pentru a fi lăsat posterității, nu încape nici o îndoială. În același timp, pare că se adresează unui călător posibil. De aceea, considerîndu-se mai instruit și inițiat în problemă, dorea să dea toate sfaturile necesare pentru o călătorie confortabilă și care să aducă satisfacții spirituale. S-ar putea ca tonul profesoral să-l fi însușit de la bătrînul consilier Kremnitz. Acesta avea obiceiul să-i dădăcească pe ai săi în același stil și nici Maiorescu nu era cruțat : ce să viziteze, orariile muzeelor, cursele convenabile etc. De o asemenea îndrumare a beneficiat tînărul român cînd a vizitat prima dată Praga. El îi scrie mai apoi viitorului socru că i-a ascultat sfaturile și totodată se adresează fiilor acestuia în maniera cunoscută : „Am mai spus-o de cîteva ori și aș vrea s-o mai repet o dată în scris : natura sensibilă în întregul ei este moartă (cel puțin pentru mine), dacă un duh nu-i insuflă viață ; dar un suflu de viață presupune doi ; iar eu sînt singur" (*Epistolar,* II, p. 88). Acest element original de gîndire izvorît „din experiență" îl stimula, în direcția confesiunilor din *Însemnări*. Oricum, notele de călătorie ale criticului reprezintă un îndreptar practic în cunoașterea frumosului natural.

Cum s-a văzut și din exemplele anterioare, Maiorescu își alege cu mare grijă poziția strategică de unde să contemple formele naturii. O făcea și în cazul arhitecturii, interesat de armonizarea elementelor decorative ale stilului gotic. Natura se prezintă și ea ca o construcție grandioasă. Iată de ce adoră munții, căutînd poziții cheie spre a-i domina cu privirea. De data aceasta frumosul

Scanned with OKEN Scanner

este o dimensiune a verticalei, care trebuie să se armonizeze cu elementele de peisaj, așa cum în arhitectura gotică triunghiurile și cornișele ascultă de forța de presiune și de rezistența corespunzătoare a coloanei. Într-un aforism consacrat problemei, găsește puncte comune între dimensiunea arhitecturalului și peisajul montan : „Fürstenstein e la fel cu Schwarzburg. Dar cu cît mai frumos Schwarzburg ! Și mai întîi asta : mergi pe malul Schwarzei ce-ți răcorește sufletul și intri motivat în frumosul Schwarzburg. La Fürstenstein te urci de la Freiburg printr-o regiune banală. Abia sus, pe partea cealaltă în întinderea unei jumătăți de oră e adunată la un loc o natură frumoasă, dar tocmai prin prea marele contrast face impresia a ceva artificial, à la Potsdam“ [24].

În „arhitecturalul“ natural, Maiorescu înglobează și orașul, cu condiția ca acesta să nu dea impresia de artificialitate. În cazul din urmă naturalul corespunde urîtului, asemenea peisajelor contrastante ori formelor geometrice nearmonizate de pe suprafețele monumentelor gotice. Artificialitate înseamnă elaborare neconformă cu legile artei ori ale naturii. Berlinul i se părea la primul contact plin de măreție, impunător, dar țeapăn, fără suflet, autorul fiind cu gîndul, deocamdată, la „dragii mei vienezi“, în schimb Brașovul îl impresiona prin poziția lui geografică excepțională : „Brașovul are cea mai frumoasă așezare din cîte cunosc, scria el fraților Kremnitz. El (orașul) este construit pe șase coline, pe două dintre ele ruine străvechi, pe una o fortăreață, pe cea mai înaltă un monument. Alei situate sus înconjoară micul oraș. Să-ți rotești ochii, la apusul soarelui, de pe aceste alei, este o desfătare în felul ei“ (*Jurnal*, II, p. 111).

Cînd scria aceste rînduri Maiorescu ținea conferințe de etică, filozofie și estetică în familia consilierului Kremnitz. De aceea textul citat continuă cu analiza frumosului natural din perspectiva categoriilor estetice. Autorul încearcă din nou să diferențieze frumosul de sublim, așa cum o făcuse pe terenul muzicii și al arhitecturii, însă fără același succes. Inspirat de Jean Paul (teoria „infinitului aplicat“), tînărul Maiorescu pledează pentru funcția morală, înălțătoare a sublimului natural, în infinitatea lui necuprinsă. Cît despre orașul Brașov, privit de

Scanned with OKEN Scanner

pe coline, sentimentul ce-l deșteaptă aparține frumosului pentru că linia munților nu se pierde în cosmicitate după regula sublimului, ci este corectată de amintirile istorice. Peisajul văzut de pe Tîmpa ar reprezenta un model de frumusețe naturală, pe cînd marea la Neapole se înscrie în ordinea sublimului. Argumentul „amintirilor istorice" îl invocă și atunci cînd descrie orașul Versailles, ca să încheie cu exclamația „Oh, ce frumoase vremuri...!" (*Epistolar*, II, p. 204). De data aceasta tînărul estetician dorea să-l impresioneze pe consilierul Kremnitz cu cunoștințele sale de istoria Franței. Pe de altă parte identificăm aici un vag impuls al asociaționismului estetic, însușit din atmosfera generală a epocii și nu din lectura directă a lucrărilor lui Fechner.

Frumosul natural îi aduce aminte lui Maiorescu și de muzică, dar tot în maniera raportului stabilit de el între această artă și arhitectură. „În drum, am vrut să fiu nițeluș poetic și am asemuit o stîncă, pe care am văzut-o înconjurată de vuietul valurilor, cu veritabilul ton de bază beethovenian al unei clape negre, vibrînd în rulade, în allegro din *Sonata patetică* și, în același timp, cu pasajul dintr-o odă horațiană : *Impavidum ferient ruinae ;* și am asemuit iarăși posomorîta, informa stîncă golașă din Carpați, în care se cască deodată o prăpastie neagră, o crăpătură stridentă în imagine cu sfîșietoarele *none* (măsura 52) și cu preludiul în triolet început pe prima filă a acelei sonate, dedicată de Beethoven Giuliei Guicciardi..." (*Jurnal* și *Epistolar*, II, p. 113). E o scrisoare ce se vrea iarăși veselă, adresată acelorași frați Kremnitz. De reținut că și Arthur Schopenhauer, mai puțin pedant, face corelații de același gen : „Căci munții, numai ei, înfruntă degradarea căreia toate celelalte îi sînt supuse, fără zăbavă, și mai ales umila noastră ființă, efemeră. Atunci cînd contemplăm un șir de munți nu sîntem, desigur, deplin conștienți de toate acestea, ci doar simțămîntul vag ce ne stăpînește determină — ca să mă exprim în termeni muzicali — tonalitatea fundamentală a stării noastre de spirit" [25].

Și pentru că l-am citat din nou pe Schopenhauer să mai consemnăm o asemănare, între cei doi autori, fără a putea preciza dacă este vorba de o influențare directă

Scanned with OKEN Scanner

asupra criticului român. Scrie filozoful german : „Cît de estetic însă se comportă natura ! Orice colțișor, cît de neîngrijit și părăginit, lăsat liber — pe seama ei — oricît de mic, numai să fi rămas neatins de gheara omului, ea știe să-l împodobească, cu un gust desăvîrșit, îl acoperă cu plante, cu flori și tufișuri. Grația naturală, spontană și gruparea lor atît de plăcută sînt o mărturie că ele n-au crescut sub nuiaua marelui egoist, care e omul ; natura aici e singura stăpînă. Orice locușor, lăsat în părăsire, devine, ca printr-o minune, încîntător. Pe aceasta se bazează principiul călăuzitor în amenajarea parcurilor englezești, principiu care constă în a face să nu se observe — pe cît e cu putință — artificiul, ci să ne dea impresia că natura și-a pus aici amprenta în toată libertatea ei“ [26]. Și un pasaj asemănător ca idee la Maiorescu, selectat din Însemnări zilnice : „Riesengebirge e, drept vorbind, urît. Nici o comparație cu Thüringerwald, Hartz sau Elveția Saxonă. Părțile de jos și toate vederile spre ele au un efect original prin suprapopulație și activitate industrială. În mijlocul pădurilor, coșuri de fabrică și fabrici cu aburi. Așa ceva e original, dar nu e frumos. Acoperișurile roșii, mereu aceleași, colțuroase și nenaturale, impresionează neplăcut ca peisagiu, apoi mereu un verde al arborilor în linie dreaptă, cu muchii izbitoare, brazi. Sus însă, de la Schlingelbaude în sus, purul contrast : pustie, și anume de tot felul : pietriș năruit, arboret pitic. Caracteristic pentru asta un fel de căldare între Hampel și Riesenbaude, la puntea dintre lacuri : pînă la oarecare înălțime păduri colțuroase de brazi, mai sus dărîmături de stînci și arboret pitic, întregul — trist și pustiu.

Schneekoppe, deși e mai înaltă decît Brocken ș.a.m.d. îți face impresie că e mai mic decît acesta. Nimic măreț și nimic drăguț. Verde închis, activitate industrială roșie, ideal pentru negustori și pentru mătușe bătrîne“ [27]. Spre deosebire de filozoful german, Maiorescu nu acceptă arboretul pitic, verdele închis și monoton, pădurile colțuroase de brazi. Dar nu este de acord nici cu modificările artificiale ale „marelui egoist“. Amănuntul merită reținut pentru direcția gîndirii maioresciene în privința

frumosului natural, dar și pentru modul în care, alături de Schopenhauer, se depărtează de Hegel.

Frumosul natural stă în atenția lui Maiorescu pentru propria-i desfătare estetică și morală. Din acest punct de vedere, frumosul natural și frumosul artistic îi sînt egale ca funcție. Și într-un caz și în altul pretinde respectarea unor principii în „elaborare", în așa fel încît spectatorului (lectorului) să i se prezinte forme armonioase și agreabile. Categoriile i se relevă deopotrivă în ambele sectoare, cu nuanțări în direcția frumosului sau a sublimului, în funcție de specificul fiecărei arte. Mai mult decît atît, Maiorescu are impresia că poate identifica unitatea lor, teză fundamentală a esteticii sale. De aceea le compară pe rînd și descoperă, cu argumente mai mult sau mai puțin întemeiate, elemente comune în structura formelor estetice, indiferent de materialele din care sînt concepute. Faptul că peisajul natural selectat cu intenție dă impresia de înălțime și de interval ca în muzică, de grandoare, de plin și de gol ca în arhitectură l-a făcut să-și complinească munca de bibliotecă (teatru, muzeu) cu drumeția, pentru a se convinge din ce în ce mai mult de posibila corelație dintre arte.

Frumosului natural junimistul îi acorda adesea atributele sublimului și-l asemuia totodată formelor arhitecturii. El trebuia să producă, în concepția lui Maiorescu, „tulburare" și „efect", prin urmare era considerat inferior frumosului artistic. Iată de ce problema frumosului natural poate fi pusă în corelație cu estetica arhitecturii. Criticul asocia cele două forme ale esteticului, frumosul natural și frumosul arhitecturii, receptîndu-le laolaltă ca peisaje panoramice, fapt pentru care căuta poziții favorabile, cote înalte. Îl atrăgeau îndeosebi cerul înstelat, muntele și marea, cele trei elemente naturale ale sublimului kantian. Contemplarea lor în anumite momente din zi ori din noapte îl paraliza de emoție, îl făcea să scoată țipete de admirație ca orice romantic, să se cufunde cu voluptate în visare și poezie. Ca să contemple marea, neapărat la apusul soarelui, s-a urcat „pe promontoriul calcaros plin de farmec al insulei Rügen, mi s-a înmuiat sufletul și am început o scrisoare adresată ție, care începea cu cuvintele : bătrînul meu prieten

Scanned with OKEN Scanner

profund melancolic ca marea, și se întrerupea cu un imn de victorie pentru înfățișarea mea cu natura". Fraților Kremnitz le scria că în timp ce contempli Brașovul seara, pe coline, „ființa ta se extinde pînă la perceperea umanității — și niciodată nu simți mai bine măreția umanismului lui Herder decît pe înaltele alei ale acestui oraș minunat".

Atenția îi cădea și asupra amănuntului. Urmărea primăvara apariția florilor de cireș ori de liliac, iar prima zăpadă îi producea îngrijorare pentru petunii, phlox văratec și zinnie, încă înflorite în grădina pe care o îngrijea personal. O înnoptare la Mircești lui Vasile Alecsandri, cu Xenopol, nu-l face să rețină pentru jurnal vreo discuție savantă, literară ori filozofică. Ci : „În salon masa de scris, pe ea două vaze cu flori, cu flori simple, proaspete. Dar călimara, cu un înger, care se roagă catolicește" *(Însemnări zilnice*, I, p. 205). Nu aveau deci dreptate nici P. Constantinescu, nici G. Călinescu atunci cînd nu-i recunoșteau junimistului capacitatea de a se emoționa în fața frumosului natural ; cînd afirmau că nu-l interesa aspectul estetic, ci turistic al locurilor, că urmărea traseele confortabile, cu servicii hoteliere bine puse la punct. În realitate, cel care a călătorit la eschimoși în condițiile secolului trecut știa că un asemenea drum nu putea fi comod. L-a mînat însă dorința irezistibilă de a cunoaște locuri noi. Dintre scriitorii români, Titu Maiorescu a făcut cele mai multe excursii *personale* în străinătate, în orice anotimp al anului, pe cele mai felurite trasee ale Europei timpului. Ținuturile românești, le-a străbătut de la munte la mare, a ajuns pînă la schitul cel mai îndepărtat, cu un interes etnoestetic rar întîlnit la alți scriitori.

B. Sublimul

Prima însemnare despre raportul dintre muzică și arhitectură, care l-a dus apoi la distingerea categoriilor esteticii (sublim/frumos, armonic/melodic) datează de la începutul perioadei berlineze, de la vîrsta de 18 ani. Atunci îi mărturisea surorii sale, Emilia, primele impresii

Scanned with OKEN Scanner

la vederea capitalei prusace : „De patru zile sînt în Berlin. Orașul plin de măreție, impunător, dar țeapăn, fără suflet. Teatrul de operă e de 5 ori mai mare și mai strălucitor și mai ieftin decît cel din Viena, dar fără nimic simpatic. Se potrivea perfect muzica lui Wagner (Tannhäuser), pe care am ascultat-o aici : tot așa de impunătoare, tot așa de lipsită de inimă și de melodie. La teatrul regal am văzut *Moartea lui Wallenstein*. Numai Max Piccolomini (Porth) și Buttler (Dessoir) au fost bine jucați. Toți ceilalți șterși ; amîndouă teatrele sînt mult în urma *Burg*-ului și Kärntnertor-ului“ (*Jurnal* și *Epistolar*, I, p. 344). Iată ce însemna „turismul“ lui Maiorescu: în numai patru zile el cunoștea deja teatrele principale, făcea aprecieri asupra jocului actorilor (pe unii îi cunoștea de la Viena), deosebea atmosfera culturală dintre cele două mari capitale europene, intuia legătura dintre arte, constatînd lipsa melodicului la Wagner, fapt invocat totdeauna cînd caracterizează opera acestui compozitor. După numai cîteva luni, problema sublimului, cu aplicație la artă, era clarificată. I-o înfățișa detaliat, într-o scrisoare, baronului Jean Kutschera : „Cînd asculți *Lohengrin* al lui Wagner, ai impresia sublimului, ești pătruns de respect față de marele geniu care a putut crea atîtea, o partitură atît de uriașă, asculți aproape cu veneratie sunetele muzicii sale. Dar tocmai această impresie constituie pentru mine o dovadă că orientarea lui Wagner e greșită. Sublimul se adresează rațiunii și e prea grav pentru a putea deveni obiect unic al artei“ (*Jurnal* și *Epistolar*, II, p. 50). În aceeași manieră avea să vorbească mai tîrziu și Nietzsche, comparînd kantian opera lui Wagner cu „stelele acestei imense bolți cerești de frumusețe și bunătate“. Și filozoful german avea să-i reproșeze compozitorului tocmai suprasolicitarea elementului rațional în muzică, artă prin excelență abstractă.

În conferința *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*, ce a urmat nu după multă vreme scrisorii către Kutschera, criticul nu-și modifică ideile, ci le îmbogățește. Datorită elementului rațional din sublim, opera este unilaterală (nu limitată) ca valoare estetică ; raționalului îi corespunde Ideea din definiția hegeliană a frumosului, astfel încît ambele elemente (Ideea și sen-

timentul) să se armonizeze într-o formă sensibilă, unitară și plăcută. Acesta ar fi, de fapt, modelul conceptual al frumosului în general. Abaterea de la frumos are loc atunci cînd artistul dă avantaj ideii, ajungîndu-se la sublim ; sau cînd se nesocotește statutul spiritual al Ideii în favoarea sensibilului, prilej pentru apariția *fermecătorului*. Aplicat la muzică, modelul frumosului poate fi urmărit în mod teoretic dacă substituim ideea cu elementul armonic și sentimentul cu linia melodică. Datorită întrepătrunderii hegeliene a armonicului cu melodicul a luat naștere, crede Maiorescu, frumosul muzical la Beethoven și Mozart. Separarea acestora (melodicul / armonicul) duce la extreme, la sărăcirea valorii muzicale. O extremă ar reprezenta-o direcția wagneriană. Compozitorul creează opere care impresionează prin măreție. Ele produc *efect* și extaz sublim, dar sînt reci, greoaie, pentru că în cuprinsul lor se manifestă preponderent ideea abstractă. Cealaltă extremă este reprezentată de „operele italienești mai noi". Precizarea privitoare la muzica italiană „mai nouă" îl vizează direct pe Rossini.

Tînărul Maiorescu și-a însușit critica lui Rossini direct din studiile teoretice ale lui Wagner. *Opera și Drama*, sinteza teoriei muzicale wagneriene, apăruse cu cîțiva ani înainte, în 1852, la Zürich. Rossini este de multe ori citat ca reprezentant al muzicii italiene „mai noi", răspunzător de așa-zisa criză muzicală europeană (în ideea lui Wagner), de la jumătatea secolului trecut, pentru că nu a înțeles direcția lui Spontini : acesta a dezvoltat muzica pînă la punctul de unire a *operei* cu *drama* și a încercat să îmbine armonicul cu melodicul. Rossini, care l-a urmat, a preferat să dezvolte elementul melodic al muzicii, pînă la ultimele lui consecințe, neglijînd celelalte două mari componente ale creației muzicale, anume libretul (destinat să asigure structura de ansamblu în spectacol, sub raport literar, dramatic și coregrafic), și orchestrația. „Cu totul indiferent față de formă, spune Wagner despre Rossini, tocmai pentru că o lăsa absolut intactă, nu și-a utilizat întregul său geniu decît pentru cele mai amuzante jonglerii ce puteau fi executate înăuntrul acestor forme" [28]. Rossini nu re-

prezența, în concepția lui Wagner, numai o direcție greșită, ci de-a dreptul un pericol pentru viitorul muzicii. La fel avea să gîndească după cîteva decenii și Nietzsche despre Wagner însuși.

Dintre vorbitorii care au intervenit la sfîrșitul expunerii lui Titu Maiorescu (ne referim la cea de a doua conferință berlineză : *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*), Schasler a observat că definiția sublimului dată de vorbitorul român pe baza unor exemple contrastante : Wagner — Mozart, Corneille — Shakespeare nu e convingătoare. El propunea și unele soluții, fără ca Maiorescu să-l urmeze. Discuția, afirma Schasler, poate fi susținută pe un teren determinat, de pildă numai în muzică, unde sublimului i se opune fermecătorul. Dacă se trece în altă sferă a artei, se ajunge la unele contradicții. Sublimul în arhitectură poate fi o supramărime materială, iar în acest caz aparține sensibilului ; pe cînd grațiosul (frecvent în muzică) raportat la „forma mișcării", nu la mărime, se poate integra și altor forme de cugetare. Maiorescu își vedea aici amenințată întreaga sa construcție teoretică legată de corespondența conceptelor și a artelor. Observațiile lui Schasler erau adevărate, de finețe, însă de amănunt. Criticul i-a răspuns sec, în spirit kantian : „D-lui Schasler îi replic că concepția sa despre sublim ca o mărime materială, se izbește de ideile esteticei. Sublimul este dimpotrivă o asemenea supramărime, încît sustrăgîndu-se percepției sensibile pune în evidență în noi momentul ideal. Chiar colosul arhitecturii orientează spiritul nostru către interior".

Mai multe texte bruionare din *Epistolar* completează părerile criticului despre sublim. Ele se referă cu predilecție la natură : „Impresia sublimului o poți avea atunci cînd contempli marea la Neapoli, cînd te afli la poalele unui munte, al cărui vîrf nu mai poate fi atins cu privirea, o poți avea cînd privești cerul înstelat, a cărui mulțime de stele și depărtarea dintre ele nu mai pot fi înțelese, o poți avea, într-un cuvînt, pretutindeni unde obiectul depășește granițele capacității noastre senzoriale. (De aceea Jean Paul definește sublimul ca infinitul aplicat). În fața sensibilului nemărginit sîntem respinși în cele mai înguste limite ale spiritului, din

Scanned with OKEN Scanner

care (ajungem) la un punct mărginit, la sanctura eului nostru, la conștiința de sine. Apoi însă se stîrnește în noi opoziția spiritului, iar ultima impresie a unui obiect sublim cu privire la noi înșine este : mîndrie, recunoașterea superiorității spiritului. Este o teză teologică absurdă și josnică aceea după care marile opere ale naturii ne-ar inspira umilință. Acestea ne fac să ne simțim mîndri, dacă nu sîntem cumva lași, mîndri pentru că sîntem mai sublimi decît toate obiectele sublime, care depășesc capacitatea noastră senzorială, mai sublimi pentru un singur lucru, fără de care pînă și tot ce poate fi mai înalt este lipsit de valoare în sine, pentru conștiința de sine însuși" (*Jurnal* și *Epistolar*, II, p. 111). Și încă o însemnare : „Cînd privesc o scenă din natură, plină de farmec, dar în același timp foarte vastă, îmi piere orice chef. Sublimul adevărat este în stare să mă înalțe, dar sublimul grațios, acest hibrid estetic cum este Rinul chiar la Drachenfels, mă apasă pur și simplu. Trebuie să crezi în imortalitatea astronomică sau măcar să ai o confirmare actuală nemijlocită ; pe scurt, trebuie să te poți considera important, altminteri e de nesuportat. Sublimul adevărat mă înalță sus de tot și pe deasupra în afară, mi se pare mult în sine și mă face să mă împac cu el; acest sublim comod, dimpotrivă, îmi stîrnește mai întîi ambiția, apoi însă îmi apare numaidecît prea neînsemnat și am nevoie de ceva care să-mi dea o satisfacție omenească. Dacă lipsește asta, plăcerea s-a dus" (*Jurnal* și *Epistolar*, II, p. 30). Totuși, într-o scrisoare adresată Emiliei începe prin a cita un vers din *Lorelei*, cunoscuta baladă a lui Heine : „Și liniștit curge Rinul", pentru ca apoi ca să continue : „Mă uit acum la Rinul ăsta ; o călătorie cu vaporul pe Rin este lăudată ca ceva atît de minunat (...). Verdeață în jur împrejur, fluviul destul de lat ; dacă aș putea vedea toate astea împreună cu tine ar fi frumos". (*Jurnal* și *Epistolar*, II, p. 64).

În realitate era foarte exigent cu sine : dorea să-și verifice de fiecare dată calitatea impresiilor estetice sau morale. Erau momente în tinerețe cînd gîndirea logică îl tiraniza, îi crea impresia de claustrare în austeritate. Primul pasaj reprodus de noi, care începe cu „Impresia

Scanned with OKEN Scanner

sublimului..." poartă semnele lecturii operei *Critica puterii de judecare*, deși nu-l citează pe Kant ci pe Jean Paul, dovadă a circulației ideilor în epocă. (Însuși Imm. Kant recunoaște diversitatea izvoarelor sale de inspirație). Tînărul Maiorescu elogia supramărimea necuprinsă de intelect („absolute non comparative magnum", spune fi-fozoful din Königsberg) ca să-i opună supremația morală a omului. Dar Kant nu înlătură sentimentul religios propriu-zis, bazat pe acceptare liberă și devoțiune, fapt ce nu convenea ateistului Maiorescu, așa cum rezultă și din fragmentul citat. Cît privește al doilea pasaj, clasificarea sublimului în „adevăr" și „grațios" nu ni se pare inspirată. Ca să-i răspundem cu propriile-i cuvinte : clasificarea „se izbește de ideile esteticei".

Naturalul trebuie să se împace cu firescul. Ca în arhitectură, impresia estetică se naște prin armonizarea celor două dimensiuni specifice : verticala și orizontala. Maiorescu își fixează aceste principii cu aplicație generală într-un aforism din 1872, scris la Berlin, într-o vreme cînd era preocupat de comuniunea dimensională dintre natură și arhitectură : „Arhitectura are mai întîi două dimensiuni esențiale : linia orizontală ca povară, cea verticală ca sprijin. Arcada este o varietate naturală a liniei orizontale și exprimă aceeași viziune a greutății, într-o formă lărgită. De aceea, o legătură a liniilor sale drepte cu curbura pare mai frumoasă. Arhitectura antică nu este frumoasă deoarece este neclară și nenaturală.

Nici greutate (povară) și nici sprijin este triunghiul gotic, în general legătura vîrfurilor cu respectivele direcții elementare ; care și ea lasă, oricum, o impresie perturbatoare, de pildă, cea din portalul domnului din Magdenburg, împreună cu vîrful ornamentației interioare a porții" [29]. Lipsa uneia dintre dimensiuni (în arhitectură se adaugă și arcada pentru ca linia dreaptă și curba să formeze o unitate în varietate), dă impresia de nenatural. Lipsa verticalei nu l-a mulțumit în ceea ce privește valea Rinului. L-a atras, în schimb, valea Arvei, cea cîntată de Shelley, pentru că linia dreaptă, incomparabil mai pronunțată, creează impresia de măreție și de claritate.

C. Patosul

„Îți aduci aminte de cuvintele din fruntea studiului despre patetic al lui Schiller, mai spune Maiorescu în aceeași scrisoare către Jean Kutschera : patosul nu este scopul artei, dar ca mijloc este foarte important pentru ea. Iar pe aceasta se bazează 3 orientări în dramă, ca și în muzică. Elementul sentimental — lacrimogen este reprezentat de orientarea gen Birch — Pfeiffer — Kotzebue ; aceasta face din patos scopul artei. Respingerea totală a patosului ca suferință fizică și îngăduirea numai a eroismului — iată drama franceză la Corneille ; aceasta respinge patosul chiar ca mijloc. Dimpotrivă, clasicismul german reduce la Schiller și Goethe prin admiterea suferinței fizice drept mijloc pentru a demonstra opoziția spirituală la acesta. Este clasic tocmai pentru că se află la mijloc între extreme, lucru pe care încă Aristotel îl recunoaște drept cel mai ales. Pateticului din dramă îi corespunde în muzică melodia, opoziției spirituale instrumentația în contrapunct și recitativul".

Ideea despre funcția mediatoare a patosului a fost preluată într-adevăr din Schiller. Însă autorul german, cum se poate constata din studiul *Despre patetic* [30], se oprește la dramă. Lui Maiorescu îi aparține extinderea teoriei la muzică și la roman, cu stabilirea corespondentelor categoriale, a definițiilor și a exemplificărilor respective. De la Schiller și-a însușit și critica teatrului francez. Autorul german scrie : „Numai cu mare greutate putem crede că eroul francez *suferă*, pentru că în starea lui sufletească se comportă ca omul cel mai calm și necontenit preocupat de impresia pe care o face asupra celorlalți ; el nu lasă natura să decurgă în libertate. Regii, prințesele și eroii unui Corneille sau Voltaire nu-și uită niciodată rangul chiar în suferința cea mai cumplită, și mai curînd își neagă *umanitatea* decît *demnitatea*. Ei se aseamănă cu regii și împărații din vechile cărți ilustrate, care se culcau cu coroana pe cap".

Adîncind teoria lui Schiller despre patos și patetic pe tema corelațiilor artistice și categoriale, Titu Maiorescu se folosește, în *Vechea tragedie franceză, de teza re-*

prezentărilor elaborată în aceeași vreme și destinată scrierilor filozofice *Relația* și *Considerații filozofice*. El pornea de la seria de reprezentări opozante care se nasc prin ciocnire și luptă, ceea ce determină structura *caracterului* în dramă. Pentru că drama înseamnă acțiune unitară (Aristotel), conflictul nu trebuie să vină din afară, ci să izvorască din ființa vie a eroului ca o necesitate. Contrariile se află deci în interior și pe ele se întemeiază „analiza celui mai însemnat element al dramatismului : patosul *(Considerații filozofice*, p. 189). În *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner* contrariile (adică „forța" și „rezistența" aflate în acțiune conflictuală) sînt denumite *principii* și *înclinații*. Primele țin de trăsăturile de caracter ale eroului și corespund ideii din definiția hegeliană a frumosului, celelalte constituie elementul sensibil. Frumosul dramatic are loc atunci cînd se produce întrepătrunderea principiilor și a înclinațiilor. Cu alte cuvinte, *caracterul* îi prescrie *eroului* să acționeze în virtutea unor principii ferme, a unor idei înalte. Însă acestuia i se opune o rezistență care poate fi soluționată în trei direcții : prin declarație retorică, zice Maiorescu, asemenea eroilor lui Corneille, ceea ce duce la supraestimarea principiilor și nesocotirea înclinațiilor ; prin relevarea suferințelor eroilor, cum se întîmplă în romanele lui Kotzebue ; în sfîrșit, pe calea mijlocie, a îmbinării principiilor cu înclinațiile, ca în *Iulius Cezar* de Shakespeare (exemplu citat în prima variantă a conferinței *Vechea tragedie franceză*, ținută la 10 martie 1861).

Corneille a pus accent pe *principii*, autorul român văzînd aici o trăsătură tipic franceză. În ambele conferințe berlineze, el a susținut că francezii au predilecție pentru propagandă ideologică și pentru istorie universală, de aceea operele lor artistice dau atenție prea mare aspectelor arhitectonice meșteșugite, frazeologiei abstracte. Și Wagner aducea multe acuzații de acest fel, mai ales în privința lui Berlioz. Caracterizarea spirituală a celor două popoare devenise o temă preferată în lumea franco-germană, de aceea și conferința lui Maiorescu a trezit interes în ambele capitale, la Paris și la Berlin. Dar o asemenea temă presupunea o întreagă serie de riscuri

Scanned with OKEN Scanner

și de controverse. Maiorescu, spirit polemic, era atras tocmai de acestea. În *Considerații filozofice* spune că „emoția se naște numai din mișcare și luptă". În caz contrar, „eroul nu arată a fi o ființă ce simte și sufere ca și noi, el se mulțumește să vorbească cu răceală despre cumpătul său, dar răceala lipsei de simțământ ne lasă reci". În continuare, citează un dialog dintre Hôrace și Cuirace care începe cu versul : „Roman de nu ești încă, învață să devii...", utilizat și în prima conferință berlineză. Controversa exista printre retoricienii vremii tocmai în legătură cu acest dialog, susținîndu-se că „declamarea", în contextul dat, era patetică și artistică. Maiorescu contraargumentează, susținînd că retorismul poate fi patetic, dar rămîne exterior sentimentalului și esteticului.

În a doua conferință berlineză, cea ținută la Societatea filozofică a hegelienilor, criticul a reluat problema retorismului tînărului Hôrace, susținînd că entuziasmul patriotic al eroului „a redus la tăcere toate sentimentele sale de afecțiune". Ceea ce face din el un caracter sublim, însă nu frumos. Cu același prilej a mărturisit că, la Paris, unde a susținut aceeași temă, i s-a răspuns că pateticul nu lipsește din drama lui Corneille ; el coexistă armonic cu Ideea și este introdus prin sora lui Hôrace. Replica lui Maiorescu a fost impecabilă : „Nu este greu de a înlătura această obiecție. Din punct de vedere estetic este cu neputință ca Ideea să se manifeste cu exclusivitate într-o singură persoană ; căci prin aceasta, mai întîi, persoana ar fi silită să-și declame necontenit ideile, ceea ce poate fi epic, nu dramatic". Dar tocmai în această problemă a intervenit și Michelet la sfîrșitul conferinței de la Societatea filozofică. Michelet, președintele Societății filozofice și redactorul responsabil al publicației „Der Gedanke", era la curent cu ideile lui Maiorescu : îl audiase cu ocazia sărbătoririi lui Lessing și îi publicase un rezumat al conferinței. Carl Ludwig Michelet, filozof reputat, cu studii apreciate despre Lessing, a susținut, împotriva lui Maiorescu, patetismul lui Hôrace. Era de părere (și nu greșea) că patetismul izvorăște și din „coliziunea" dintre iubirea de patrie și dragostea frățească, de familie, latura senti-

mentală nu determină totdeauna pateticul. Acesta se naște și între principiu și principiu, „căci principiile eroilor sînt tocmai în înclinațiile lor". Michelet s-a dovedit a fi mai maleabil decît Titu Maiorescu, apropiindu-se de interpretarea franceză a vremii (Th. Fontenelle, La Harpe, Eugène Geruzez etc.), favorabilă patetismului eroilor lui Corneille.

D. Comicul

Reținem o foarte spirituală interpretare a fenomenului comic dintr-o scrisoare trimisă la vîrsta de 18 ani colegului vienez, Alfons von Rylski: „Extremele se ating — este o frază adevărată pînă în amănunt. De obicei, nerodul rîde deoarece pentru capul lui deșert aproape orice abstracțiune întîlnită este un contrast care are un efect comic; omul cu judecată rîde de obicei deoarece pentru capul său saturat de noțiuni aproape orice banalitate este un contrast comic; adesea amîndoi rîd de unul și același lucru; primul însă din lipsă, al doilea din prisos. Să aplic asta la Welsersheimb? Să spun că deșteptul care știe multe, dar nu vrea să împărtășească nimic, arată la fel ca omul de rînd, care ar vrea să împărtășească multe, dar nu știe nimic? Să mă opresc la ultimul caz? Răspunde la această întrebare, rogu-te".

Legea contrastului este formulată corect. Există un comic în comic, sancționat de formule paremiologice de tipul: „Noi rîdem de unul de doi și șaptezeci rîd de noi". Lumea este un teatru vesel, neștiindu-se exact cine sînt actorii și cine spectatorii. Dar a face din intelectualul suprasaturat de noțiuni un obiect al ridicolului, pentru că nu vrea să împărtășească și altora cunoștințele sale, pare o judecată tipic maioresciană. Tînărul Maiorescu se afla atunci într-o perioadă de mari elanuri altruiste. Dorea să-i convingă pe foștii colegi de la Theresianum în legătură cu destinul necesar social al ideilor, gîndea intens pe tema sa predilectă, *relația*, și se pregătea să țină prelecțiuni neplătite în case particulare. Și totuși i s-a reproșat că refuză comunicarea, preferînd să se

izoleze cu mîndrie disprețuitoare în sfera abstractă a turnului de fildeș !

Tot la 18 ani, cînd citea „genialele“ *Afinități elective* copia din *Jurnalul Otiliei* cugetări pe tema ridicolului, exersînd stilistic pentru mai tîrziu :

„Prin nimic nu-și desvăluie oamenii caracterul decît prin ceea ce găsesc că e ridicol“ ;

„Ridicolul se naște dintr-un contrast moral, care se stabilește într-un mod inofensiv între simțuri“ ;

„Omul simțurilor rîde adesea unde nu e nimic de rîs. Mulțumirea sa lăuntrică iese la iveală, indiferent ce l-ar îmboldi“ ;

„Omul inteligent găsește aproape totul ridicol, omul înțelept aproape nimic“. Cînd va face cunoștință cu Schopenhauer, cel din *Parerga*, își va schimba multe din aceste păreri. „Omul senzitiv“ (opus celui înțelept ori inteligent) i se va părea totdeauna inferior, obiect al comicului. Nu și Poetul care nu este „senzitiv“, ci „idealist“.

„Profesorul profesorilor“ nu a început articolul *Comediile d-lui Caragiale* cu o expunere teoretică asupra comicului. Nicăieri nu se face vreo referință în această direcție. Este adevărat că autorul tratează comedia ca formă artistică, și nu ca modalitate de configurare filozofică a comicului, pe bază de legi și definiții. Aici precumpănesc preocupările de critică literară, față de aspectul estetic al problemei. Însă la o lectură mai atentă constatăm o interesantă schimbare de perspectivă : *Comediile d-lui Caragiale* ne apare ca un studiu de estetică aplicată, ilustrînd teme variate ca specificul valorilor artistice în raport cu alte forme de comunicare, generalitatea temelor, modalitatea reprezentărilor, evoluția gusturilor, înălțarea impersonală, adică moralitatea în artă. Ultima temă a justificat intervenția criticului întru apărarea autorului *Scrisorii pierdute*, celelalte fiind și ele abordate, într-o formă sau alta, cu alte prilejuri, fie incidental, fie sistematic.

Criticul discută comediile înainte de toate din perspectiva *frumosului*. „În materie de gust literar — ce e drept — discuția e totdeauna grea, și e grea mai ales acolo unde lipsește încă tradiția literară și prin

urmare comunitatea de idei în privința operelor ce le numim frumoase". Autorul are deci în vedere literatura în general, nu o specie a acesteia, respectiv comedia. E o strategie care îi permite să afirme unele chestiuni de principiu bazate pe realități incontestabile. Dacă *gustul* este modul propriu de manifestare a spectatorului potrivit capacității sale de înțelegere, *originalitatea* reprezintă cartea de vizită a scriitorului, semnul distinctiv al talentului. Originalitatea poate fi urmărită pe mai multe planuri. În ce-l privește pe Caragiale, un element al originalității ușor de relevat este mediul social tipic românesc din care și-a recrutat cîteva personaje reprezentative. „Lucrarea d-lui Caragiale este originală ; comediile sale pun pe scenă cîteva tipuri din viața noastră socială și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor.

Stratul social pe care îl înfățișează mai cu deosebire aceste comedii este luat de jos și ne arată aspectul unor simțăminte omenești, dealtminteri aceleași la toată lumea, manifestate însă aici cu o notă specifică, adică sub formele unei spoeli de civilizație occidentală, strecurată în mod precipitat pînă la acest strat și transformată aici într-o adevărată caricatură a culturii moderne". Să mai citățm un pasaj : „Printre aceste figuri, cu straniul lor vestmînt de aparență a unei culturi superioare, se agită pornirile și pasiunile omenești, deșertăciunea, iubirea, goana după cîștig și mai ales exploatarea celor mărginiți, cu ajutorul frazelor declamatorii neînțelese — unul din semnele caracteristice ale epocii noastre.

Ce lume, ce lume ! zice prefectul Tipătescu, și așa zicem și noi cînd prindem de veste că este în adevăr o parte a lumii reale ce ni se desfășoară astfel înaintea ochilor.

În acest caleidoscop de figuri, înlănțuite în vorbele și faptele lor spre efecte de scenă cu multă cunoștință a artei dramatice, d. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică. Dar ușor se poate întrevedea prin această realitate elementul mai adînc și serios, care este nedezlipit de viața omenească în toată înfățișarea ei,

precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie".

Unele dintre aceste idei le cunoaștem deja. Cînd profesorul spune că dramaturgul a ales sentimentele omenești din stratul social al epocii, dar că ele sînt „dealtminteri aceleași la toată lumea", repetă afirmațiile din *O cercetare critică* privind obiectele poetice. Este vorba de sentimentele general-umane, tristețea, bucuria, dragostea, gelozia, ura etc. transformate în pasiuni și idei, condiționînd însăși existența frumosului. Comicul nu este o *pasiune* și nici o *idee*, ci o nepotrivire caracterologică. Aici Titu Maiorescu amintește de felul cum își imaginează Schopenhauer individul obișnuit și omul de geniu : primul prins în învolburarea intereselor și ambițiilor cotidiene, deșarte, celălalt retras în împărăția ideilor pentru a contempla spectacolul dezolant al lumii fenomenale. Pentru artist priveliștea poate fi și comică. El sesizează dublul contrast, mai întîi dintre realitatea cotidiană și cea eternă, apoi dintre năzuințele mărunte ale individului și adevăratele idealuri ale umanității. Este și sensul propoziției maioresciene potrivit căreia dramaturgul : „ne înfățișează realitatea din partea ei comică". Poetul prezintă iubirea în partea ei ideală, de aceea opera sa produce încîntare și înalță, pe cînd comediograful de geniu înfățișează doar simularea pasiunilor, umbra ideilor. Iată de ce în *Comediile d-lui Caragiale* frumosul și comicul apar în perfectă ordine contrapunctică, întregindu-se reciproc pe linia esteticului.

Fraza citată, care începe cu „Stratul social..." este ilustrativă pentru înțelesul pe care criticul îl dă caracteristicului în diferite compartimente ale literaturii. De regulă, mediul este considerat prilej de manifestare a ideilor generale. Pentru „romanul popular" și „novelă" are și altă semnificație ; anume, reprezintă un aspect al vieții naționale, cu obiceiuri și tipuri din popor care trezesc interes artistic dacă sînt înfățișate „în forma estetică a artei universale". În comedie „stratul social" trebuie prezentat în mod autentic, fără nici o modificare, pentru că așa contrastul dintre „real" și „ireal" prezintă garanția realizării comicului. Îngroșarea nu este permisă. Criticul i-a reproșat-o lui Caragiale, dar și

lui Eminescu, cel din *Epigonii* sau din *Scrisori*: în cazul lui Eminescu, autorul avea în vedere statutul diferit al poeziei: ea nu exagerează trăsăturile realității, ci le selectează în conformitate cu modelul ideal de frumusețe. Criticul nu avea dreptate aici; segmentele la care făcea referință (din *Epigonii* și din *Scrisoarea III)* sînt satire, deci aparțin stilului comic de reprezentare.

Fraza care începe cu „Stratul social...", ca și cea anterioară, cuprind, la modul strict descriptiv, temele comediei, partea ridicolă a realității. Celălalt fragment citat din *Comediile d-lui Caragiale:* „Printre aceste figuri..." nu este o repetare a primului cum pare la prima vedere. Aceleași teme, la fel enumerate, nu mai aparțin comediografului ca artist, ci comediografului ca gînditor. Căci, asemenea poetului, și acesta are conștiința decăderii realului, prin oameni „mici de zile, mari de patimi". Dincolo de aparențe se află „elementul mai adînc și serios" (al realității care îl umple pe orice creator de îngîndurare. Cele două ipostaze diferite ale uneia și aceleiași categorii de teme constituie sursa comicului (într-un caz) sau a frumosului (în celălalt). Criticul a lăsat să se întrevadă dubla structură spirituală a dramaturgului, afirmînd ca „îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie". O confirmă și „sentimentalul" Caragiale atunci cînd se autodefinește în acest sens ori cînd declară disprețul său față de modelele reale. Nu este exclus ca în adîncul ființei Maiorescu să fi purtat nu numai stimă pentru creator, dar și iubire pentru omul Caragiale. Criticul știa să prețuiască o valoare spirituală complexă și de excepție. Și probabil că exista un tacit acord amical între ei, de vreme ce dramaturgul prelua din limbajul criticului anumite epitete caracterologice. Într-o scrisoare din 6 aprilie 1888 trimisă lui Maiorescu, dramaturgul semna *cinicul:* „*Stimate Domnule Maiorescu:* Favoarea de-a obține de la dv. cîteva minute de audiență particulară o doresc atît de mult, încît nu pot să nu îndrăznesc a vi-o cere. Așa ocupat cum am' văzut că sunteți, nu mai am curajul a veni de-a dreptul la Dv. să vă deranjez; — astfel, dacă am norocul că puteți dispune de un moment pe care atîta-l doresc,

vă rog respectuos anunțați-mi cînd permiteți a vă vedea. Vechiul Dv. cunoscut, *cinicul* L. Caragiale".

Dramaturgul prezintă publicului „partea comică" a realității ; lui și-o rezervă pe cea tristă. Aici se întîlnește cu poetul, iar comicul, în „elementul mai adînc și serios", cu frumosul. („Revenind acum la comediile d-lui Caragiale, vom zice : singura moralitate ce se cere de la ele este înfățișarea unor tipuri, simțiminte și situații în adevăr omenești, care prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor și să ne facă, prin deșteptarea unor emoțiuni puternice, în cazul de față a unei veselii, să ne uităm pe noi înșine în interesele noastre personale și să ne înălțăm la o privire curat obiectivă a operei produse"). Iarăși asemănare și deosebire între dramaturg și poet, între comic și frumos : ca orice formă a artei, comedia produce încîntare ; ea trezește „emoțiuni" puternice și-l eliberează o clipă pe om de sub tutela tiranică a voinței, înălțîndu-l în lumea ficțiunii ideale. Dar, mai spune marele junimist, clipa de delectare se produce sub forma veseliei. Există două modalități de receptare artistică, după cele două variante tematice ale realității (prima ilustrată de fraza care începe cu „Stratul social...", cealaltă introdusă cu „Printre aceste figuri..."), una fiind specifică stării de contemplație și de încîntare, alta proprie veseliei.

Prin urmare, „să fim veseli !" Este soluția pe care o propune însuși Schopenhauer în *Parerga*. Dacă voința face existența dezolantă, așa cum se demonstrează în *Lumea ca voință și reprezentare*, înțeleptului îi rămîne o singură cale : să rîdă de latura comică a tot ceea ce îl înconjoară. Maiorescu dezaproba înclinațiile pesimiste ale unora dintre cunoștințele sale (v. scrisorile către Th. Rosetti). Artistului de geniu îi stau bine înălțarea și contemplativitatea abstractă, nu melancolia monotonă, apăsătoare. Starea ambivalentă, de veselie și de tristețe, o identifica mai tîrziu și la Eminescu : „...poeziile lui sunt subiectiv adevărate nu numai atunci cînd exprimă o intuiție a naturei sub formă descriptivă, o simțire de amor uneori veselă, alteori melancolică, ci și atunci cînd trec peste marginile lirismului individual și îmbrățișează și reprezintă un simțămînt național sau umanitar". Lui

Wilhelm Kremnitz îi scria în spiritul aforismelor lui Schopenhauer : „Acum iarăși m-am agățat de veselie ; căci viața e destul de scurtă ; de ce să mai fii și trist cît trăiești. Nu e vreme pentru asta. Să fim veseli, deci !“ (*Jurnal*, II, p. 79). Altei cunoștințe îi înfățișa principiile unei eudemonologii personale : „În fond, din punct de vedere social nu există decît trei feluri de oameni : unul care se caracterizează prin *atît... cît și*, altul prin *nici... nici*, și al treilea prin *ori... ori*“ (*Jurnal*, III, 173). Pe cîteva pagini, criticul (aflat atunci la 21 de ani) explică evoluția sa spirituală către formula *ori... ori*, ceea ce ar reprezenta, cum singur mărturisește, „epoca de furtună și avînt“ din viața sa.

S-a observat că și „Junimea“ era o societate optimistă. Această trăsătură o caracterizează întîi de toate ca atmosferă de lucru. Era veselă și criticistă în sensul lui Schopenhauer, ale cărui aforisme se citeau și se comentau pe măsură ce Titu Maiorescu înainta în traducerea lor. Liviu Rusu avea dreptate cînd afirma că nu pesimismul din *Lumea ca voință și reprezentare* a avut erou în conștiința românească, în epoca de organizare modernă a vieții intelectuale, ci spiritul critic și relaxat al aforismelor, cu adevărat stimulator pentru creație.

Scanned with OKEN Scanner

V. TIPOLOGIA CREATORILOR

Principiul dihotomic minte / inimă poate fi identificat și în problema personalității artistului. Textul reprezentativ în această privință este, cum se știe, *Poeți și critici*, articol receptat într-o manieră mult mai nuanțată în ultima vreme (N. Manolescu, Eugen Todoran). În ceea ce ne privește, am semnalat o scrisoare a junimistului către sora sa Emilia din care rezulta că autorul nu pleda pentru o separare rigidă a formelor spiritului. Pe de altă parte se poate constata că Titu Maiorescu a fost preocupat de facultățile naturale ale artistului : fantezie, sensibilitate, memorie, precum și de cele dobîndite prin cultură, în spiritul esteticii și al retoricilor tradiționale : „Cele trei facultăți ale sufletului, spune Marmontel, de unde rezultă toate talentele literare sînt : spiritul, imaginația și sentimentul“ [1]. Marele literat francez vorbește de o trihotomie, e drept, neconfirmată de cercetarea psihologică. La rîndul său, Goethe scrie : „Omul născut să devină un spirit superior mai are nevoie de multă cultură ; aceasta i se revelează fie prin grija părinților și educatorilor săi, fie treptat, prin acțiunea blîndă a exemplului dat de alții, sau prin acțiunea aspră a experienței proprii“ [2].

Maiorescu a crescut în cultul operei și al autorilor de excepție. Operele l-au îndemnat să-și fundamenteze gîndirea estetică din perspectiva modelelor alese ; autorii l-au făcut să se gîndească la o anumită tipologie de creatori. Aceasta este :

A. Artistul

Aici sînt puține lucruri de spus pentru că *artistul* (sau *poetul*: Titu Maiorescu folosește ambele noțiuni, fără a le separa semantic) se pierde, după părerea criticului, în materialul operei. El este o individualitate puternică, se distinge prin anume trăsături sufletești și se deosebește de omul obișnuit, prin talentul înnăscut, dat de la natură. Ca să ajungi la poet trebuie să pornești de la operă, idee veche și nouă: nu de multă vreme și Nichita Stănescu afirma, metaforizînd, că nu există poeți ci numai poezie.

În *O cercetare critică* numele poetului este adesea invocat în raport cu specificul actului creației, cu rolul său în elaborarea limbajului artistic. „Poetul, chemat a deștepta prin cuvintele ce le întrebuințează, aceleași imagini sensibile în conștiința auditorului, ce trebuie să le aibă el în fantezia sa, are a se lupta cu o primă greutate foarte însemnată: cu pierderea elementului material în gîndirea cuvintelor unei limbi". Sau: „Poetul nu mai poate întrebuința toate cuvintele limbei simplu așa precum sînt admise astăzi pentru însemnarea obiectelor gîndirii lui, ci trebuie sau să le ilustreze cu epitete mai sensibile, sau să le învieze prin personificări, sau să le materializeze prin comparațiuni, în orice caz însă să aleagă dintre toate cuvintele ce exprimă aproape același lucru, pe acele care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate potrivită cu închipuirea fanteziei sale". Și încă un exemplu: „De magica figură ce poetul a creat-o din abundanța inimei sale, trebuie să se frîngă valul timpului și să o lase intactă pentru generațiunile viitoare ca o scumpă moștenire seculară a geniului omenesc". Exemplele pot continua.

Asemenea pasaje în care apare cuvîntul *trebuie* au dat impresia că autorul prescrie reguli poeților. Dar, cum se poate observa, de fiecare dată criticul pornește de la un text pe care îl comentează ca să ajungă la o concluzie logică, în acord cu intenționalitatea artistică. Această concluzie o scoate în evidență pentru a o prezenta ca *adevăr* pe care nici un creator nu-l poate ocoli. Nu s-a observat că următoarea frază din *O cercetare*

Scanned with OKEN Scanner

critică asupra poeziei române lămurește pe deplin că Titu Maiorescu n-a intenționat niciodată să impună judecătorește reguli artiștilor: „Aceste adevăruri le-am demonstrat pe cît se poate demonstra în materie estetică, atît prin cercetări teoretice, cît și prin experiențe din exemple.

Scopul lor nu este și nu poate fi de a produce poeți; niciodată estetica nu a creat frumosul, precum niciodată logica nu a creat adevărul". Adevărul există în natura lucrurilor; logica încearcă să se conformeze. De asemenea, întrucît arta îl precede pe un anume creator, datoria lui este să studieze meșteșugul înaintașilor pentru a-și găsi calea proprie. Iată sensul lui *trebuie* și al regulilor în general. Cuvîntul *trebuie* stabilește statutul de *artizan* al poetului; geniul este *inspirat*, nu *meșteșugar*; forma frumoasă „o vede" prin înălțarea estetică în sfera arhetipurilor ideale ce ne-o face inteligibilă în capodopere.

B. Eroul

Cînd se afla la Theresianum, Titu Maiorescu și l-a ales pe Thomas Carlyle ca unul dintre autorii preferați, rămînîndu-i fidel mai tot timpul vieții. Sumarul cărții moralistului englez: *Eroii. Cultul eroilor și eroicul în istorie* și cel al *prelecțiunilor* pe anii 1864, 1867 și 1886 prezintă asemănări relevante. Absolut fiecare din cele șase capitole ale cărții citate, care înfățișează varietatea tipologică a *oamenilor mari*, are corespondențe perfecte cu prelecțiunile (mai variate ca tematică, întrucît urmăreau scopuri culturalizatoare mai largi). Ne referim la partea ilustrativă și mai puțin la cea teoretică a problemei. Tema marelui predicator englez, *eroul ca divinitate*, este ilustrată în prelecțiuni, ca și la Carlyle, prin Moise și Isus Hristos; Mahomet reprezintă *eroul ca profet*, atît la Carlyle cît și în prelecțiuni; a treia temă, *eroul ca poet*, se exemplifică în izvorul englez prin Dante și Shakespeare, acestora Maiorescu adăugîndu-le pe Homer și pe Goethe următoarea temă, *eroul ca preot*, este exemplificată în ambele părți prin Luther etc.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de exemplificările amintite, cei doi autori, Thomas Carlyle și Titu Maiorescu, nu se mai aseamănă evident în susținerea unor principii și în orientarea generală a problemelor. Din contra, putem spune că în multe locuri junimistul se distanțează de modelul său prin introducerea unor idei moderne, de orientare istoristă, dacă nu chiar evoluționistă. El depășește cadrul strict al teoriei mesianice a *oamenilor mari*, situîndu-i pe eroi în contexte socio-istorice precis delimitate și determinate, apărîndu-ne ca forțe active ale umanității, declanșatoare de energii spirituale. Carlyle concepe eroul ca pe o voce difuză a conștiinței universale, polarizînd și iluminînd spiritele amorfe ale mulțimilor. Maiorescu, plasîndu-l pe un fundal istoric, îl transformă într-o personalitate puternică, acționînd prin cuvînt și prin faptă. Pentru Carlyle, poetul Dante este *trimis* să reprezinte cele zece veacuri creștine de ev mediu, și de aceea „cît de puțin din ceea ce face este opera lui !“ [3] Shakespeare e chemat să reprezinte „viața exterioară a Europei noastre așa cum se desfășura atunci, cu cavalerismele, curteniile, dispozițiile, ambițiile ei, felul plastic de a cugeta, a privi lumea al oamenilor din vremea aceea“ [4].

Părerile lui Titu Maiorescu, despre cultul eroilor le aflăm indirect din rezumatele prelecțiunilor și direct din cîteva articole publicate la maturitate : *Despre progresul adevărului* și *Din experiență*. În rezumatul primei conferințe din tematica generală, *Cărțile omenirii* (cu care prilej criticul a vorbit despre Moise) se spune : „În întîia prelecțiune D. T. Maiorescu arată ca introducere teoretică cele două condițiuni pentru suferința generală a poporului și a epocii și un geniu care, cu abnegație de sine caută să stabilească idealul de îndreptare. Aplicînd aceasta la *Pentateuc* a descris starea poporului evreu în transițiunea lui din sclavia Egiptului prin libertate, și vorbind despre opul lui Moise a explicat religiunea morală primitivă și cea dogmatică a sectarilor“. Și mai departe : „A treia prelecțiune ținută de D. Maiorescu a avut de obiect budismul (K'haghiur). După o introducere despre studiul sanscrit, oratorul a trecut la literatura acestei limbi, în special la *K'haghiur*, colecțiunea ideilor morale și religioase a budismului și, descriind în larg

starea poporului indic, după împărțirea sa în caste (conform cu legislațiunea lui Manu), a depins necesitatea unei reforme care a fost întreprinsă de Budha. După aceea a explicat din punct de vedere filosofic nihilismul (Nirvana) faimoasei religii asiastice“ [5].

Ca și în cazul altor teme ale prelecțiunilor, criticul a impus un model de expunere, urmat cu fidelitate și de ceilalți colaboratori ; de unde se poate din nou deduce unitatea de metodă și de gîndire sistematică a junimiștilor. Vasile Pogor, căruia i-a revenit să vorbească despre dramele lui Shakespeare și-a început expunerea prezentînd situația Angliei preelisabetane, caracterizată printr-o accentuată decădere morală și politică, ceea ce a dus la apariția unui geniu „pentru a o reconduce pe calea cea dreaptă“. De asemenea, „Dl. I. Negruzzi tractă în al șaselea discurs despre *Biblia* protestantă. Mai întîi, într-o scurtă introducere, depinse decăderea morală a poporului român în timpul imperiului, mai cu seamă în respectul religiunii. Pentru a reînsufleți acest corp lînced, trebuia să apară un nou spirit, care s-arăța în persoana și doctrina lui Cristu“.

Cum se poate vedea din aceste citate, junimiștii erau la curent cu teoria culturală a stadialității profesată de Vico, fie prin cunoașterea ei direct de la sursă, fie pe cale mediată. Bazîndu-se și pe propria sa teorie despre *aplicațiile sociale*, din *Considerații filozofice* și din *Vechea tragedie franceză*, criticul era de părere că momentele de criză din viața statelor sînt urmate de epoci de refacere eroică. Datorită nemulțumirii generale, rațiunea omenească se vede obligată să ia cunoștință de propria-i decadență și să propună soluții de îndreptare. În felul acesta a apărut *Critica rațiunii pure*, una dintre cărțile de seamă ale omenirii. Rolul ei este să ofere modele teoretice, nu practice. Așa se motivează apariția filozofilor ca eroi ai omenirii și creatori de valori teoretice ; ei se ivesc atunci cînd, în societate, valorile materiale sînt însușite de un grup restrîns de oameni, ceea ce provoacă nemulțumirea majorității adverse. Filozoful, ne-o spune și cu alt prilej criticul, nu este obligat să rezolve conflictele de clasă, ci să restabilească sensul corect al categoriilor gîndirii : *libertate, necesitate, ade-*

văr, datorie lege etc. Cu alte cuvinte, el propune, asemenea reformatorului religios, sisteme teoretice de îndreptare. Maiorescu optează pentru eficiența gîndirii raționale, pentru că filozofia, opera inteligenței, este constantă și obiectivă în istoria practicii sociale, pe cînd religia este schimbătoare și lipsită de concepte logice : „Astfel, pe cînd religiunea e supusă mereu reformării, adevărurile filozofice rămîn eterne".

Într-o însemnare din octombrie 1876 (*Însemnări zilnice*, I, 268), T. Maiorescu își propunea „ca idei de lucru" să scrie „o istorie a eroilor intelectuali pînă la recunoașterea lor". Studiul proiectat nu a apărut din motive ce nu mai interesează. Din notele făcute atunci autorul a reținut pentru eseul *Despre progresul adevărului* : a) ideea centrală potrivit căreia *eroii intelectuali* se bucură de recunoașterea unanimă abia în postumitate. Spre deosebire de modelul său de mai tîrziu (utilizat în *Eminescu și poeziile lui*), criticul nu folosește deocamdată cuvîntul *geniu* în discuțiile savante. El preferă formulele *erou intelectual* și *oameni mari*, în virtutea vechilor lecturi ; b) o listă cuprinzînd numele de eroi intelectuali : în octombrie 1876 își propunea să studieze, sub raportul recunoașterii postume, biografiile lui Goethe, Lessing, Beethoven, pe care de altfel le cunoștea bine încă din anii Theresianum-ului. Acestora li se adaugă în *Despre progresul adevărului* și alte nume, printre care : Newton, Racine, Mozart, Schiller, Victor Hugo, Schopenhauer ; c) ideea de sacrificiu implicată în destinul tînărului candidat la „gloria celor aleși". Într-una din prelecțiunile sale susținută sub semnul umanismului faustin, ca și în scrisoarea adresată lui Th. Rosetti la 7 sept. 1860, citată și cu altă ocazie, mentorul Junimii făcea următoarele afirmații : „În fine, prin faptul că mai toate scopurile noastre egoiste sunt frînte de împrejurări, experiența ne învață că nu ființa noastră individuală este lucrul principal în lume și natură, că numai acea faptă, acea gîndire, acea lucrare are adevărată valoare, va rămîne și trăi în lume după perirea existenței noastre efemere, pe care o facem, o gîndim, o îndeplinim fără a ne gîndi la ființa noastră, ci numai pentru binele și interesul general. Moartea care răpește individualitățile și lasă nea-

tinsă omenirea în sine, ne arată prin mijlocul cel mai serios, nimicirea existenței noastre, că numai ceea ce e general are dreptul la nemurire. Această mare lecțiune ne deprinde cu abnegația de noi înșine și sacrificarea noastră pentru binele comun, adeverindu-se astfel propoziția că : cea dintîi treaptă prin care se înalță omul către nemurire este un altar de jertfă"[6]. Tot astfel, în *Despre progresul adevărului :* „Nu scopul de a ajunge la un folos individual prin scriere ; nu deșertăciunea de a te vedea trecut printre autori ; nu ambițiunea de a întrece pe alții — nu aceste interese personale îți dau dreptul de intrare în literatură. Numai entuziasmul impersonal pentru ceea ce știi că este adevărat în gîndirea ta și pentru ceea ce simți că este frumos în închipuirea ta, numai acesta îți pune pe frunte semnul celor chemați. Și dacă un tînăr cu minte și cu inimă, dar care se îndoiește încă de sine, ne-ar întreba : prin ce să cunosc dacă sunt dintre cei aleși ?, i-am răspunde, repetînd un aforism zis odinioară : Acela are vocațiune, care în momentul lucrării se uită pe sine". Iată elementele spirituale prin care se caracterizează personalitatea eroului intelectual.

Formula *entuziasm impersonal* este fals schopenhauerianã. Căci aici nu este vorba de *înălțare* în sensul emancipării inteligenței față de voință. Autorul *Lumii ca voință și reprezentare* nu acceptă ca personalitatea de excepție, odată scăpată de sub tutela voinței, să aibă preocupări mundane, fie ele și de interes general. Geniul aparține umanității, de fapt unei elite a acesteia (căci mulțimea îl receptează doar pe cale mediată), numai în măsura în care îi oferă o soluție pozitivă : contemplația estetică și una negativă : împăcarea cu realitatea Nirvanei. Nu acesta este sensul dat de Maiorescu formulei *entuziasm impersonal.* Prin omul ales, umanitatea se îmbogățește cu valori constructive și generatoare. Eroul intelectual își găsește rostul în activitatea concretă, consacrată progresului umanității. Problema va fi reluată cu aceleași argumente în *Comediile d-ului Caragiale* și în *Contraziceri ?*

Scanned with OKEN Scanner

C. Geniul

În problema geniului Titu Maiorescu (cu specificarea: atunci cînd se referă la Eminescu) este mai aproape de Schopenhauer decît în oricare alta, fără a fi considerat neapărat discipol. Observația a mai fost făcută de D. Murărașu: „Pentru a ști tot ce crede Maiorescu despre geniu, trebuie să citim articolul *Eminescu și poeziile lui*, impregnat în întregime de concepția lui Schopenhauer. Interpretarea caracterului lui Eminescu și trăsăturile distinctive ale geniului, așa cum îl înțelege Maiorescu sînt conforme cu anumite capitole din *Lumea ca voință și reprezentare*. Astfel i se recunoaște lui Eminescu sentimentul tragic al existenței în sine, o inteligență covîrșitoare, capacitatea de a se smulge din regiunea lucrurilor unde stăpînesc interesele și de a pluti în sfera ideilor generale, de-a avea o simplitate, o naivitate cu totul aparte, de a fi senin și de a se avînta cu pasiune spre toate domeniile conștiinței. Toate acestea sînt însă atributele geniului așa cum îl concepe Schopenhauer“ [7].

Studiul amintit rămîne de cel mai mare interes dar nu și singurul. Bine cunoscuta scrisoare adresată lui Mihai Eminescu la 10/12 februarie, 1884, cînd poetul se afla la Viena pentru îngrijire medicală, trebuie neapărat alăturată. Importanța ei teoretică a fost deja semnalată în bibliografia de specialitate. P. Constantinescu, scria următoarele: „Ca o neapărată completare a celor scrise asupra lui Eminescu, este astăzi de citat integral, de pus drept anexă la studiul din 1889, și scrisoarea lui Maiorescu, pe care i-a trimis-o la Viena, după prima internare a poetului din cruda lui boală, și care îmbrățișează deopotrivă pe om și pe geniu, într-unul din acele accente de frumusețe rară, aș zice, cu vorba criticului, de frumusețe impersonală“ [8]. Eugen Lovinescu spunea că este „de cea mai mare importanță psihologică“ [9], iar I. Rădulescu-Pogoneanu o aprecia ca pe una dintre „cele mai impresionante scrieri ce s-au scris vreodată în limba românească“ [10].

Dacă *O cercetare critică* reprezintă „un tratat concentrat de estetică“, și studiul *Eminescu și poeziile lui*

corelat cu scrisoarea amintită constituie o expunere succintă dar completă a teoriei geniului, așa cum era acceptată în vreme, în baza unor principii filozofice, psihologice și culturale. Bibliografia maioresciană ar rămîne totuși lacunară dacă n-am adăuga și alte surse. Pentru aceasta trebuie să urmărim modul în care s-a format teoria geniului în conștiința autorului, etapă de etapă. Reconstituind biografic și filologic acest îndelungat proces formativ, ni se lămuresc două probleme de maximă însemnătate. Prima : *Eminescu și poeziile lui* nu ne mai apare ca un accident, iar scrisoarea ca o simplă anexă. Aceste materiale trebuie privite nu separat, cum s-a făcut pînă acum, ci angajate într-un ansamblu coerent de preocupări teoretice. Altfel activitatea de estetician a lui Titu Maiorescu în problema geniului ar putea apărea difuză. A doua : părerea că și-a însușit ideile despre geniu *numai* de la Schopenhauer, nerecunoscîndu-i-se nici o contribuție personală, izvorîtă din meditație și din experiența lecturii, poate fi corectată.

Înainte de a-l cunoaște pe filozoful german, Maiorescu își formase deja unele opinii, selectate din variate surse livrești și sistematizate în manieră personală. Contactul cu *Lumea ca voință și reprezentare* ca și experiența proprie i-au amplificat bagajul de cunoștințe pe care le-a concentrat într-o formulă concisă și echilibrată. Nu este mai puțin adevărat că în 1872 optase pentru ideile lui Schopenhauer despre geniu, pe care avea să le aplice mai tîrziu în cazul Eminescu. O aflăm direct dintr-un text prezentat ca aforism : „Vezi cum în aforismele sale estetice Grillparzer, în felul său, anume fără o unitate mai adîncă se învîrtește în jurul problemelor (frumosul, geniul) și a întîlnește din întîmplare cu principiile lui Schopenhauer, fără a le cunoaște : încît simți că dacă le-ar fi cunoscut, totul i s-ar fi deslegat dintr-o dată mult mai clar“ [11]. De reținut că autorul român năzuia spre „o unitate mai adîncă“ a sistemului teoretic, ceea ce s-a străduit să înfăptuiască, începînd cu studiile de filozofie din vremea studenției și continuînd cu conferințele particulare sau publice, cu materialele critice publicate sau cursurile universitare.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt text de recuperat pentru clarificarea concepției sale despre geniu îl reprezintă tot o scrisoare, de data aceasta adresată Emiliei. Reproducem un pasaj mai întins : „Nu se poate ca tu să fi făcut o proastă impresie lui Rosetti ; numai că trebuie să-l cunoști de foarte mult, pentru a-l determina la vreo exteriorizare în această privință. Rosetti este o fire predominant melancolică în sensul științific. Îi place ceea ce e statornic : în ceea ce e schimbător caută ceea ce e constant, în ceea ce e agitat, legea neschimbătoare. De aceea se scufundă bucuros în trecut și în istorie. De aceea este totdeauna calm, cu mintea împrăștiată față de prezent, dar de o desăvîrșită toleranță umană față de nedesăvîrșit. Este o lumină albă, pe care contrastele celor șapte culori (fundamentale) o topesc în ele. ; de aceea însă el însuși e incolor ; sau o apă mare, limpede, calmă, răcoritoare, uneori măreață ; dar apa nu are nici un gust ; și cu toate acestea trebuie s-o bei mereu, este un element vital ; așa și cu calmul lui Rosetti ; latura umbrită este lenea cînd e vorba de treabă (deși are o cultură foarte temeinică și universală) și o oarecare indolență. Eu m-am obișnuit cu asta și m-am obișnuit cu plăcere. Căci Rosetti are un mare avantaj : este dintr-o bucată, este totdeauna numai ceea ce este, desăvîrșit în sine. Iar mai mult nu poți pretinde unui om.

Pe mine mă interesează îndeosebi pentru că sîntem contraste perfecte. Față de toleranța lui cam indolentă, eu sînt de o asprime cam prea energică. Și apa mea este liniștită ; dar pe cînd el este calm pînă la fund, în adîncurile mele clocotește furtuna și nu se limpezește decît spre suprafață. La tine e furtună pretutindeni. El este senin și el este la fel; dar el rămîne incolor, iar eu nu sînt niciodată astfel ; eu am totdeauna o culoare pregnantă, mereu verde, în ultimii ani roșu aprins și, alături, din fericire, albastru-închis. Deosebirea cea mai sensibilă dintre noi se manifestă însă față de vreo idee ; eu o critic. El i se supune și o adoră, eu o supun și triumfez ; el se lasă, de exemplu, la nesfîrșit, sub influența divinității omenirii, eu o disec și o analizez în cartea mea ca pe o noțiune la care nu trebuie să-mi rămînă nici o trăsătură nelămurită. Pe latura aceasta el este mai profund

Scanned with OKEN Scanner

poetic, eu sînt strict științific“ [12]. Scrisoarea interesează ca document științific în istoria formării tînărului Maiorescu, dar și pentru că abordează, fie și sumar, conceptul de *melancolie* ca notă distinctivă a geniului și a romanticului. El trata problema geniului din perspectiva psihologiei, mai precis a strărilor negative. Deocamdată era ales Rosetti ca model melancolic și obiect de studiu, iar pe sine se considera o individualitate voluntară, gata să se sacrifice pentru idealuri umanitare și generoase.

Totodată, era preocupat pe teren psihologic de simbolismul culorilor, de unde deriva tipurile caracterologice fundamentale. Ideea trebuie să-i fi fost sugerată de scrierile lui Goethe care afirma : „Impresiile colorate nu pot fi confundate între ele, deoarece ele influențează asupra simțului văzului într-un mod specific și deci trebuie să producă în organul viu stări cu totul specifice. Tot astfel stau lucrurile și cu simțămîntul. Experiența ne spune că diferitele culori ne produc anumite stări afective“ [13]. Și mai departe, în legătură cu albastrul, culoare tipică melancolicilor ; „Această culoare are o influență ciudată și greu de exprimat prin cuvinte asupra ochiului. Ca culoare ea este o energie, dar totuși stă de partea culorilor negative. În partea sa absolută, ea este precum un vid care ne excită. Privind-o, simți ceva contradictoriu : excitație și calm“ [14]. Părerile lui Goethe au fost confirmate de psihologia modernă care a constatat structura contradictorie a temperamentului melancolic, fiindu-i specifică alternanța imprevizibilă a stărilor depresive și a celor de agitație acută. Aceeași alternanță avea s-o observe Maiorescu și la Eminescu în momentul în care apăreau primele semne ale bolii.

S-a arătat (Domnica Filimon) că și criticul dădea adesea semne de neliniște melancolică. În *Tînărul Maiorescu* sînt selectate, din *Însemnări zilnice*, mai multe segmente ilustrative în acest sens. Astfel, în 1856, în anii de studii de la Theresianum, a repetat una și aceeași frază în următoarele redactări : „Eram fericit să știu că sum nefericit ; sum nefericit să știu că sum fericit“ (28 ianuarie); „Afară e furtună, se deslănțuie turbată, și șuieră, și vuiește, și vîjîie. E atît de grandios, cum nu cred să mai fi auzit vreodată și în această tăcere din

Scanned with OKEN Scanner

jurul meu, în această furtună din mine ! O, ce încîntare ! Plîng ! De entuziasm ! — Da, cel mai fericit este acela care simte că e nefericit" (15 noiembrie) ; „O, ce ciudat de fericit — nefericit mă simt ! Ce noi relații, cunoștințe, sentimente mi s-au deschis în timpul din urmă !" (9 decembrie). La 1858 (15 oct.) oximoronul romantic *fericit-nefericit* începea să fie corelat cu ideea de geniu, după ce mai înainte fusese proiectat în sfera grandiosului și a eroismului. Tînărul Maiorescu scria, temperîndu-și de data aceasta entuziasmul, ca unul ce optase definitiv pentru filozofie : „Există un fel de fericire supremă, care nu poate fi gustată decît de oameni geniali și numai în nefericire". Mai notăm că motto-ul ales pentru *Jurnal (Însemnări)* este : „Gînditorii plini de simțire nu sînt niciînd fericiți. Totuși, dintre ei, cel mai fericit este cel care în aparență este nefericit". Sursa acestei fraze se află la Giordano Bruno : „În tristia hilaris, în hilaritate tristis" (cf. Schopenhauer).

Are dreptate, prin urmare, Domnica Filimon atunci cînd susține că imaginea pe care ne-am făcut-o, prin școală ori scrieri tendențioase, despre Maiorescu olimpian, superficial, fără tulburări sufletești este falsă. Exemplelor citate li se pot adăuga altele : „Studintele român Marțianu trage se moară ; tuberculoză ! — Mie capul mi-e tot greu ; mă duc iar în Academie așa, mă apuc de studiu și încă sum bolnav. Știe D-zeu ce va fi cu mine ! Mă duc toată ziua prin biserice și văd la oameni nebuni și rîd, — rîd pînă odată mă apucă cîte o tristețe ! Fug și las toată biserica, vin acasă și mă arunc fără nici o speranță în pat. Doamne, scapă-mă de gînduri rele și de nebunie" (*Jurnal* și *Epistolar*, I, p. 59). Sau : „Ieri noapte am visat că profesorul Richter se sinucide ; dintre toți elevii lui mă alesese pe mine ca să fiu lîngă el în ultimile lui clipe ; își deschidea venele — m-am deșteptat ; 12½ noaptea ; capul îmi ardea ; nu eram în stare să înfiripez nici un gînd, stafia sinucigașului nu voia să mă părăsească. M-am plimbat singur o oră, într-o desăvîrșită liniște — mereu cu teama să nu înnebunesc. A fost îngrozitor". Tînărul ce se ascunde prin biserici, vede peste tot nebunie și e obsedat

de visuri cu sinucigași nu pare deloc senin și stăpîn pe sine.

De urmărit, apoi, observațiile lui Titu Maiorescu în legătură cu apariția simptomelor bolii lui Eminescu. După cum rezultă din *Insemnări zilnice*, jurnalul aproximativ al maladiei este următorul :

— *Luni*, 30 mai / 11 iunie '83. Prea cald ! Astăzi la $6^1/_2$ la cină la mine ministrul american Sdruyler, Beldimano, Gane, Jacques (Negruzzi) și doamna, al de Kremnitz, Annette, Eminescu. Rămas cu toții în cea mai plăcută atmosferă pînă la $11^1/_2$. La Eminescu început de alienație mintală, după impresia mea" ;

— *Mați*, 31 mai 83. La ora 10 dimineața 25° R la umbră" ;

— *Miercuri*, 1/13 (iunie). La ora 6 dimineața 26° R la soare. Cină la Kremnitz cu al de Negruzzi. Annette grozav de slăbită.

— *Joi*, 23 iunie 83. Foarte cald. Alergătură pentru declarația cerută de Hormuzachi de la Ministerul de externe. Seara Th. Rosetti cu doamna și tînărul Beldimano la noi la masă. Și Eminescu care devine, din ce în ce, mai alienat (să învețe acum albaneza !), vrea să se călugărească dar să rămînă în București" ;

— *Marți*, 28 iunie / 10 iulie 1883. București. Astăzi, marți, la ora 6 dimineața, o carte (de vizită) de la d-na Slavici la care locuiește Eminescu, cu aceste rînduri scrise : „Domnu Eminescu a înnebunit. Vă rog faceți ceva să mă scap de el, că foarte rău". Curînd după aceea Simțion, la mine, întîia oară. M-am dus cu el la dr. Suțu și am pus să se pregătească în a sa Casă de sănătate o cameră pentru Eminescu ; am luat asupra mea plata pentru aceasta, 300 de lei pe lună; apoi am venit acasă, am înștiințat încă pe Th. Rosetti despre aceasta. Pe la 10 veni cu trăsura la mine Eminescu, binecuvîntă, cu privirea fixă, pe soția mea și pe Ilie Nicolescu

Scanned with OKEN Scanner

care tocmai pleca, mă îmbrățișă tremurînd. Eu îi arătai pe Hermes și pe Venus din Melos, la care el zice, cu privirea în extaz : „Lasă că va reînvia arta antică". Potrivit înțelegerii ce avusesem cu Simțion, i-am spus că trebuie să se ducă la Simțion, pentru societatea „Carpații". Mi-a cerut să-i dau 5 lei pentru trăsură și a plecat cu trăsura acolo (la Simțion). De acolo e vorba să fie dus la dr. Suțu. Numai de s-ar face asta fără greutate ! — A venit apoi la mine Caragiale, la masă ; a izbucnit în lacrimi cînd a auzit ce e cu Eminescu. — Eu a trebuit să mă duc să pledez la Curtea de Casație. Foarte cald !" ;

— *Duminecă,* 14/26 aug. — 17/19 aug. Mereu din ce în ce mai uscat și mai cald. Astăzi, la ora 2, la umbră, 26° R. Peste zi înnăbușitor" ;

— *Vineri,* 19/31 aug. 83. Mereu foarte cald, apăsător pentru corp și pentru minte".

S-a comentat negativ că Maiorescu, în împrejurarea dată, își consulta „pedant" și „nepăsător" termometrul, în loc să se îngrijească mai „serios" de soarta poetului. În realitate, cum rezultă din ultima însemnare, mai explicită, termometrul indica, după Titu Maiorescu, nu starea vremii, ci a sănătății. Căldura vătămătoare „pentru corp și pentru minte" era și argumentul criticului pentru a-i explica lui Eminescu, după ce-și revenise temporar, una dintre cauzele alienației. Este vorba de părerea psihologului Maiorescu în legătură cu dezvoltarea proceselor nervoase. Ea era alimentată din opere ale unor cercetători reputați, autorul român încercînd cu ani în urmă să le înfățișeze și publicului din țară, în diverse prelecțiuni consacrate problemelor creației. Cînd a redactat studiul *Eminescu și poeziile lui* nu s-a condus numai după *Lumea ca voință și reprezentare*. El s-a bazat și pe propriile observații. Iar personalitatea lui Eminescu, în latura ei omenească și ideală, l-a îndrumat pe critic în ce măsură să accepte unele teze schopenhaueriene

Scanned with OKEN Scanner

în privința geniului : seninătate abstractă, naivitate copilărească, veselie exultantă, sensibilitate și inteligență de excepție, memorie, cultură etc. — și pe care să le respingă. Maiorescu nu considera nebunia o stare comparabilă cu genialitatea, asemenea lui Schopenhauer ori Lombrozo. Din contra, nebunia este după el și după gîndirea mai nouă (G. Séaille, T. Vianu) un semn al decăderii ființei umane. De asemenea, ca element nou, Titu Maiorescu își construiește conceptul de genialitate pe simbolismul albastrului, culoare tipică romanticilor și melancolicilor. Dacă ideea i-a fost sugerată de Goethe, Titu Maiorescu i-a găsit aplicații și în domeniul creației poetice.

*

* *

Adevărata carte despre Maiorescu se va scrie după apariția seriei de *Opere* și de *Jurnal și Epistolar*, după ce vor dispărea prejudecățile privind omul și scriitorul ori înțelegerile simpliste care au dus la imagini voit ori nevoit caricaturate. Atunci personalitatea marelui critic va putea fi privită în dimensiunea ei reală. Pînă acum el a fost, de regulă, judecat după antume (cele trei volume de *Critice*, scrieri limitate cantitativ, ceea ce l-a făcut pe E. Lovinescu să afirme că a produs „puțin"), deci simplificator. Publicarea integrală a operei lui Maiorescu (și să nu se uite că el a pus mare preț pe textele „de familie", scrisori, însemnări, aforisme, unde a vrut să fie autentic), va completa imaginea lui Maiorescu, pe care autorul și-a dorit-o pentru posteritate. Criticile erau scrieri ale „prezentului".

În ceea ce ne privește am interpretat spiritualitatea autorului din mai multe perspective, dorind să tulburăm clișeul instaurat de tradiție. Dacă lectorul a receptat cum dorim acest lucru, aceasta este pentru bucuria lui intelectuală ; dacă nu, înseamnă că buna noastră intenție a eșuat.

Oricum ar fi, la despărțirea de Maiorescu, trebuie să amintesc de fraza din *Eminescu și poeziile lui*. Acolo Criticul profetizează că poezia secolului al XX-lea va fi „punctul de plecare pentru toată dezvoltarea cugetării românești". Este o cugetare pentru Poet dar și pentru Criticul Maiorescu ; „cugetarea" critică a secolului nostru îi poartă însemnele.

Casa Academiei, Neamț, 1985

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

Introducere sau despre „progresul adevărului"

[1] Într-un aforism, publicat mai întîi în „Convorbiri literare" (1868) și reluat în *Critice* II (1892), Maiorescu nu îngăduie să se dea sfaturi. Pare o contradicție față de principiile formulate în eseul *Din experiență*. În realitate, autorul aforismului intenționa să sublinieze tocmai gravitatea unui asemenea act educativ, pentru care nu oricine are dotarea necesară: „Ferește-te de a da sfaturi. Problema e prea grea și responsabilitatea mare. Cauza greutății este că tu dai sfatul după propria ta natură. Aceasta însă rareori se potrivește cu natura celui ce te întreabă. Altfel spui tu, altfel te înțelege el. Sfătuind prudență, produci slăbiciune, și unde voiai tărie se aplică violența. Un element străin s-a introdus în sufletul celuilalt și el și-a pierdut măsura". (Titu Maiorescu, *Opere*, I, Ediție, note, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon. Studiu introductiv de Eugen Todoran, București, Editura „Minerva", 1978, p. 510).

[2] Pompiliu Constantinescu, *Maiorescu față de noi*, „Revista Fundațiilor Regale", 1940, nr. 3 (martie), p. 18.

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române, De la origini pînă în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, p. 362.

[4] *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, Ediție de Em. Bucuța, București, 1937, Casa Școalelor, p. 406.

[5] Publicate prima dată de I. E. Torouțiu în „Convorbiri literare", 1943 și apoi în (Titu Maiorescu), *Scrieri din tinerețe* (1858—1862), Ediție îngrijită, prefață și note de Simion Ghiță, Cluj-Napoca, Editura „Dacia", 1981, pp. 332—338.

[6] Iulian Jura, *Cum ar trebui studiat Titu Maiorescu*, în „Darul vremii", 1930 (Anul I), nr. 4—5 (mai-iunie), p. 104.

[7] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, Publicate cu o introducere, note, facsimile și portrete de I. Rădulescu-Pogoneanu, București, Socec, 1937, p. 195 și urm.

[8] T. Vianu, *Influența lui Hegel în cultura română*, în vol. *Studii de literatură română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 23.

[9] Mircea Florian, *Începuturile filozofice ale lui Maiorescu*, în „Convorbiri literare" (număr jubiliar), 1937, p. 132—133.

[10] Liviu Rusu, *Scrieri despre Titu Maiorescu*, București, „Cartea românească", 1979, p. 211.

[11] T. Vianu, lucr. cit., p. 598—599.

[12] Liviu Rusu, lucr. cit., p. 269—270 și 307—308.

[13] N. Tertulian, *Studiu introductiv* la (Arthur Schopenhauer), *Studii de estetică*, Traducere și note de G. Tănăsescu, București, Editura Științifică, 1974, p. 5.

[14] Liviu Rusu, lucr. cit., p. 357.

[15] G. Călinescu, lucr. cit., p. 350.

[16] G. Călinescu, lucr. cit., p. 358.

[17] G. Călinescu, lucr. cit., p. 353.

[18] Scrisoare din 24 dec. 1889, Biblioteca Academiei Române (cota S/21 (5)/LV).

[19] Scrisoare din 30 nov. 1906, Biblioteca Academiei Române (cota S/18 (45)/XII).

[20] Ion Petrovici, *Titu Maiorescu* (1840—1917), București, 1931, p. 155.

[21] Liviu Rusu, lucr. cit., p. 139.

[22] Grigore Smeu, *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, București, Editura Academiei R.S.R., 1969, p. 17.

[23] Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, I, (1866—1876), București, Socec, 1897, p. 168.

[24] Titu Maiorescu, *Scrieri din tinerețe*, loc. cit., p. 91—92.

[25] Titu Maiorescu, lucr. cit., p. 167—168.

[26] Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, vol. I (noiembrie 1855—martie 1859). Studiu introductiv de Liviu Rusu, Ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon. București, Editura „Minerva", 1975, p. 93.

[27] Titu Maiorescu, *Scrieri din tinerețe*, lucr. cit., p. 92.

[28] Titu Maiorescu, *Compendiu de pedagogie* de I. Popescu (recenzie), „Convorbiri literare", 1868 (Anul II), nr. 9, (sept.), p. 145.

[29] S. Mehedinți, *Din viața lui Titu Maiorescu*, București, 1941, p. 19.

[30] I. Petrovici, lucr. cit., p. 65.

[31] Liviu Rusu, lucr. cit., p. 376.

[32] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, loc. cit., p. 201.

[33] „La 1 **ian**uarie am găsit ca adevăr nou, concepția clară a naturei hieroglifelor și a despărțirii stricte dintre hieroglifa fonetică și literă. O să compar încă cu Steinthal, pe care l-am consultat la Berlin. Dacă are și el, înaintea mea, aceeași părere sau o alta, dar slabă, atunci trebuie să o public pe a mea în limba germană, căci este nouă" (*Însemnări zilnice*, I, p. 121).

[34] Eugen Lovinescu, lucr. cit., p. 584.

[35] Titu Maiorescu, *Scrieri din tinerețe*, loc. cit., p. 164.

[36] Fr. Nietzsche, *Crepusculul idolilor*, *Paris*, „Mercure de France", 1920, p. 9—10.

Scanned with OKEN Scanner

[37] Licu Pop, *Începuturile herbartiene ale esteticii lui Titu Maiorescu*, în „Transilvania", 1944 (Anul 75), nr. 10—12, p. 821—838.

[38] Wladyslaw Tatarkiewcz, *Istoria celor șase noțiuni*, în românește de Rodica Ciocan-Ivănescu. Prefață de Dan Grigorescu, București, Editura „Meridiane", 1981, p. 449.

[39] Wladyslaw Tatarkiewicz, lucr. cit., p. 377.

[40] Richard Wagner, *Ma vie*, II (1842—1850), Paris, 1911, p. 194.

[41] Goethe, *Gîndirea (...) în Texte alese*, II, Alegerea, sistematizarea textelor, trducere și comentarii de Mariana Șora, București, Editura „Minerva", 1973, p. 156.

[42] Goethe, lucr. cit., p. 70.

[43] Licu Pop, lucr. cit., p. 48.

[44] Liviu Rusu, lucr. cit., p. 405

I. Filozofie și estetică

[1] Titu Maiorescu, *Logica*. Cu îndreptările, adăugirile și însemnările autografe ale autorului. Cu adnotări, note și un studiu introductiv de I. Brucăr. Imprimeria națională, București, 1940, p. 299.

[2] Titu Maiorescu, *Cugetări și aforisme*. Selecție, introducere, note și comentarii, indice tematic de Simion Ghiță. București, Editura „Albatros", 1986, p. 140.

[3] Hegel, *Prelegeri de estetică*, II. Traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, p. 22.

[4] Hegel, lucr. cit., p. 8.

[5] Hegel, lucr. cit., p. 15.

[6] Titu Maiorescu, *Scrieri din tinerețe* (1858—1862). Ediție îngrijită, prefață și note de Simion Ghiță. Traducerea textelor: Alex. Ionescu, Radu Stoichiță, Ion Herdan, Tudor Vianu, I. E. Torouțiu, Cluj, Editura „Dacia", 1981, p. 238—239.

[7] Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie*, Ediție îngrijită, note, comentarii și indice de Grigore Traian Pop și Alexandru Surdu. Cuvînt înainte de Grigore Traian Pop. Craiova, „Scrisul românesc", 1980, p. 84.

[8] Simion Ghiță, *Prefață* la (Titu Maiorescu) *Scrieri din tinerețe*, loc. cit., p. 36.

[9] Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, 1 noiembrie 1855 — martie 1859). Studiu introductiv de Liviu Rusu. Ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon. București, Editura „Minerva", 1975, p. 258.

[10] I. Brucăr, *Filozoful Titu Maiorescu (introducere* la *Logica* lui Titu Maiorescu), loc. cit., p. 68—69.

[11] Titu Maiorescu, *O psihologie empirică în limba română* (recenzie), în „Convorbiri literare", 1881, nr. 7 (oct.), p. 242.

[12] „Convorbiri literare", 1868, p. 30.

[13] Johan Friedrich Herbart, *Schriften zur Einleitung in Philosophie*. I, Leipzig, 1850, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

[14] Johan Friedrich Herbart, lucr. cit., p. 132.
[15] Gr. H. Grandea, *Estetica*, în „Albina Pindului", 1868, (Anul I), nr. 12. p. 306.
[16] Prelegerile D.lui Titu Maiorescu (Introducere. Aristotel. Retorica. Emoția. Argumentul. Logica. Metoda). Rezumat de M. Eminescu, în *Opere* XI. Publicistica (17 febr.—21 dec. 1880). Timpul. București, Editura Academiei R.S.R., 1984, p. 414.
[17] Johan Friedrich Herbart, lucr. cit., p. 75.
[18] „Convorbiri literare", 1872, nr. 3 (iunie), p. 126—127.
[19] „Convorbiri literare", 1871, nr. 5 (august), p. 70.

II. Estetica artelor

A. *ESTETICA POEZIEI*

[1] Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Editura „Cartea Românească", 1970, p. 202.
[2] Nicolae Manolescu, lucr. cit., p. 203.
[3] A. Schopenhauer, *Despre estetica poeziei*, Traducere de Titu Maiorescu, în „Convorbiri literare", 1885, nr. 1, p. 48.
[4] Arthur Schopenhauer, *Cu privire la estetica poeziei*, în vol. *Studii de estetică*, Studiu introductiv de N. Tertulian. Traducere de G. Tănăsescu, București, Editura Științifică, 1974, p. 74.
[5] Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, în *Opere*, I, Ediție, note, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon. Studiu introductiv de Eugen Todoran, București, Editura „Minerva", 1978, p. 66.
[6] Georg Wilhelm, Friederich Hegel, *Prelegeri de estetică*, II, p. 358—359.
[7] Gr. H. Grandea, *Originea poeziei*, în „Albina Pindului", 1868 (Anul I), nr. 2, p. 26.
[8] H. Blair, *Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres*, Traduites en français et enrichies (...) par M. J.-P. Quénot. Troisième édition, Tome premier, Paris, Hachette, 1845, p. XV.
[9] H. Blair, lucr. cit., p. XVI.
[10] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, Ediție după manuscrise, cu variante, note, addenda și indici de Magdalena D. Vatamaniuc, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 88.
[11] Benedetto Croce, *Poezia. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii*, Traducere și prefață. Șerban Stati, București, Editura „Univers", 1972, p. 27.
[12] Benedetto Croce, lucr. cit., p. 83—84.
[13] Hegel, lucr. cit., p. 512—513.
[14] Benedetto Croce, lucr. cit., p. 32.
[15] Benedetto Croce, lucr. cit., p. 79—80.
[16] Titu Maiorescu, *Opere*, I, p. 163—164.
[17] Hegel, lucr. cit., p. 521.
[18] H. Blair, lucr. cit., I.

Scanned with OKEN Scanner

[19] Th. Ribot, *La logique des sentiments*, lucr. cit., p. 5.
[20] Mihai Eminescu, lucr. cit., p. 90.
[21] Nichita Stănescu, *Amintiri din prezent*, Editura „Sport-Turism", București, 1985, p. 67.
[22] Nichita Stănescu, lucr. cit., p. 193.
[23] P. Constantinescu, lucr. cit., p. 9.
[24] Alfred de Vigny, *Poésies et journal d'un poète*, Paris, (R. C. Seine, 293.386), p. 255.
[25] Alfred de Vigny, lucr. cit., p. 284.
[26] Alfred de Vigny, lucr. cit., p. 284.
[27] Liviu Rusu, lucr. cit., p. 370—371.
[28] Titu Maiorescu, Critice, I, București, 1908, p. 26.
[29] Titu Maiorescu, lucr. cit., p. 61.
[30] Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*. Traducere, prefață și note de Antonia Constantinescu, București, Editura „Univers". 1977, p. 28.
[31] *Estetica lui Schopenhauer*, Traducere de Titu Maiorescu, în „România liberă", 11 mai 1885, p. 2.
[32] *Estetica lui Schopenhauer*, loc. cit.
[33] Constantin Noica, *Interpretare la Lysis*, în Platon, *Opere*, II, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 168.
[34] Pierre Fontanier, lucr. cit., p. 29.
[35] H. Blair, lucr. cit., p. 60.
[36] *Tratatul despre sublim al unui autor necunoscut*. Traducere și note de C. Balmuș. Notiță introductivă de D. M. Pippidi. În vol. *Arte poetice. Antichitatea*, Culegere îngrijită de D. M. Pippidi, București, Editura „Univers", 1970, p. 318.
[37] Th. Ribot, La logique des sentiments (Deuxième édition), Paris, 1907, p. VIII (Préface).
[38] Th. Ribot, lucr. cit., p. 31.
[39] Th. Ribot, *Essai sur l'Imagination créatrice* (Deuxième édition), Paris, Felix Alcan, 1905, p. 27.
[40] Th. Ribot, *La logique des sentiments*, loc. cit., p. 5.
[41] Georges Dumas, *Nouveau traité de psychologie*, Tome quatrième, Paris, Felix Alcan, 1934, p. 282.
[42] Paul Janet et Raymond Thamin, *Cours de psychologie et de morale*, Paris, 1891, p. 86.
[43] Titu Maiorescu, *Logica*, Cu îndreptările, adăugirile și însemnările autografe ale autorului. Cu adnotări, note și un studiu introductiv de I. Brucăr, București, Imprimeria națională, 1940. p. 187—188.
[44] Titu Maiorescu, *Scrieri din tinerețe*, (1858—1862), Ediție îngrijită, prefață și note de Simion Ghiță, Traducerea textelor: Alex. Ionescu, Radu Stoichiță, Ion Herdan, Tudor Vianu, I. E. Torouțiu, Cluj, Editura „Dacia", 1981, p. 86.
[45] Titu Maiorescu, *Scrieri din tinerețe*, loc. cit., p. 183.
[46] Titu Maiorescu, *Scrieri din tinerețe*, loc. cit., p. 227.
[47] A. Schopenhauer, *Estetica*, Trad. de Titu Maiorescu, în „România liberă", 11 mai 1885, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

[48] M. Eminescu, *Fragmentarium*, lucr. cit., p. 90.
[49] M. Eminescu, *Fragmentarium*, lucr. cit., p. 91.
[50] Hegel, vol. cit., p. 370, 371.
[51] Goethe, *Gîndirea lui* (...), în *Texte alese*, II. Alegerea, sistematizarea textelor, traducere și comentarii de Mariana Șora, București, Editura „Minerva", 1973, p. 315.
[52] Apud Liviu Rusu, lucr. cit., p. 145.
[53] Goethe, *Maxime și reflexii*, p. 62.
[54] Titu Maiorescu, *Scrieri din tinerețe*, loc. cit., p. 195.
[55] Giambattista Vico, *Știință nouă*, București, Editura „Univers", 1972, p. 231—232.
[56] Gr. H. Grandea, *Originea poeziei*, în „Albina Pindului", 1868, (Anul I), nr. 2, p. 26.
[57] Radu Ionescu, *Principiile criticii*, în vol. *Scrieri alese*, Ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de Dumitru Bălăeț, București, Editura „Minerva", 1974, p. 104—105.
[58] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Cuvînt înainte și traducere de Ion Pascadi, București, Editura „Univers", 1971, p. 59—60.
[59] Titu Maiorescu, *Logica*, loc. cit., p. 190—191.
[60] Domnica Filimon, lucr. cit., p. 180.
[61] Hegel, *Prelegeri de estetică*, II, p. 363.
[62] Apud Domnica Filimon, lucr. cit., p. 122.
[63] A. D. Xenopol, *Cultura națională. Artele frumoase*, în „Convorbiri literare" 1868 (II), nr. 16, p. 264—265.
[64] Radu Ionescu, *Principiile criticii*, loc. cit., p. 100.
[65] A. Filon, Eléments de rhétorique française, Dixième édition, Paris, Hachette, 1884, 280 p.
[66] Eugen Todoran, lucr. cit., p. 22.
[67] Marmontel, II. *Eléments de littérature*, Tome premier, Paris, 1846, p. 262.

B. *ESTETICA MUZICII*

[1] Informații și în *Scrieri din tinerețe*, cap. *Note și comentarii*, pp. 421—423 și 432—433.
[2] Felix Aderca, *Oameni excepționali*, Editura „Vremea", București, (s.a.), p. 112.
[3] Edouard Schuré, *Richard Wagner. Son oeuvre et son idée*, Paris, 1914, p. 38.
[4] Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, vol. III (18 iulie 1860—10 iulie 1862). Ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, București, Editura „Minerva", 1980, p. 180.
[5] Charles Baudelaire, *Critica literară și muzicală. Jurnale intime*. Traducere și note de Liliana Țopa, Studiu introductiv de George Bălan. București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 210.
[6] Charles Baudelaire, lucr. cit., p. 211.
[7] Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, II (martie 1859—17 iulie 1860). Ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon. București, Editura „Minerva", 1978, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

[8] Cf. Simion Ghiță, în cap. *Note și comentarii* la (Titu Maiorescu), *Scrieri din tinerețe*, loc. cit., p. 421.

[9] Titu Maiorescu, *Scrieri din tinerețe*, loc. cit., p. 312.

[10] Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, V (10/12 iulie 1864—7/19 noiembrie 1866). Ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon. București, Editura „Minerva", 1984, p. 166. Scrisoarea este din 12/24 martie 1865. A doua zi Titu Maiorescu relua discuția într-o scrisoare către Theodor Rosetti, pledînd, cu argumente suplimentare, pentru „o antropologie biografică a popoarelor", ceea ce s-ar înțelege astăzi printr-o știință a etnicului sau etnologie.

[11] Charles Baudelaire, *Richard Wagner și Tannhäuser la Paris*, în vol. cit., p. 239.

[12] Ovidiu Varga, *Tracul Orfeu și destinul muzicii*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 36 și urm.

[13] Anghel Demetrescu, „Literatura și Arta română", 1897—1898 (Anul II), p. 412.

[14] Fr. Nietzsche, *Originea tragediei*, Paris, 1909, p. 63—64.

[15] Fr. Nietzsche, *Ecce hommo*, Paris, 1931, p. 101.

[16] Fr. Nietzsche, *Originea tragediei*, loc. cit., p. 197.

[17] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, loc. cit., p. 199.

[18] Titu Maiorescu, lucr. cit., p. 200.

[19] Titu Maiorescu, lucr. cit., p. 198—199.

[20] N. Filimon, *Opere*, I, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Mircea Anghelescu. Note și variante de George Băiculescu. București, Editura „Minerva", 1975, p. 194 (cap. *„Lohengrin" de Richard Wagner sau muzica viitorului)*.

[21] *Titu Maiorescu și prima generație de maiorescieni*, Antologie de Z. Ornea, București, Editura „Minerva", 1978, p. 116.

[22] Lucr. cit., p. 446.

[23] Anghel Demetrescu, lucr. cit., p. 574.

[24] *Titu Maiorescu și prima generație de maiorescieni*, loc. cit., p. 116—117.

[25] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975, p. 36 și urm. (cap. *Categoriile gîndirii muzicale)*.

[26] Pompiliu Eliade, *Ce este literatura ?* Ediție îngrijită, prefață și note de Alexandru George, Cluj-Napoca, Editura „Dacia", 1978, p. 117.

[27] Pompiliu Eliade, lucr. cit., p. 119.

[28] Eduard Caudella, *Cronici din trecut*, București, Editura Muzicală, 1975, p. 39.

[29] Richard Wagner, *Ma vie, II*, loc. cit., p. 363.

[30] Richard Wagner, *Ma vie, III* (1850—1864), Paris 1912, p. 6.

[31] Richard Wagner, *Lettres à Emile Heckel*, Paris, 1929, p. 134.

[32] Em. Ciomac, *Viața și opera lui Richard Wagner*, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1934, p. 21—22.

[33] Claude Debussy, *Domnul Croche antidiletant*, București, Editura Muzicală, 1965, p. 107.

[34] Claude Debussy, lucr. cit., p. 105—106.

Scanned with OKEN Scanner

35 Fr. Nietzsche, *Originea tragediei*, loc. cit., p. 190.
36 Fr. Nietzsche, *Crepusculul idolilor*, lucr. cit., p. 34.
37 Fr. Nietzsche, *Originea tragediei*, loc. cit., p. 143 și urm.
38 Paul Landormy, *Histoire de la musique*, Paris, 1920, p. 254.
39 Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, loc. cit. p. 198.
40 Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie*, Ediție îngrijită, note, comentarii și indice de Grigore Traian Pop și Alexandru Surdu. Cuvînt înainte de Grigore Traian Pop. Craiova, Editura „Scrisul Românesc", 1980, p. 306.
41 René Dumesnil, *Wagner*, Paris, 1929, p. 38.
42 Paul Landormy, lucr. cit., p. 257.
43 Nicolai Hartmann, *Estetica*, în românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc. București, Editura „Univers", 1974, p. 233.
44 Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. IV. Romantismul (1859—1898). București, Editura Muzicală, 1976, p. 261.

C. *ESTETICA ARHITECTURII*

1 Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*, lucr. cit., p. 52.
2 Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, loc. cit., p. 58.
3 Edmund Burke, *Despre sublim și frumos*. Cercetare asupra originii ideilor. Traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș. Prefață de Dan Grigorescu. București, Editura „Meridiane", 1981, p. 112.
4 Nicolai Hartmann, lucr. cit., p. 140.
5 Nicolai Hartmann, lucr. cit., p. 141.
6 Arthur Schopenhauer, lucr. cit., p. 64.
7 Arthur Schopenhauer, lucr. cit., p. 66.
8 Arthur Schopenhauer, lucr. cit., p. 67—68.
9 Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, loc. cit., p. 196.
10 Lessing, *Laocoon sau despre limitele picturii și ale poeziei*. În românește de Lucian Blaga. București, Editura „Univers", 1971, p. 295.
11 Lessing, lucr. cit., p. 59.
12 Lessing, lucr. cit., p. 259.

III. **Estetica literară**

1 Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, III, lucr. cit., p. 200—201.
2 Tudor Vianu, *Influența...*, lucr. cit., p. 37.
3 Tudor Vianu, lucr. cit., p. 38.
4 H. T. Buckle, *Istoria civilizațiunii în Englitera*, în „Convorbiri literare", 1867, (Anul I), nr. 6 (15 mai), p. 85.
5 A. D. Xenopol, *Cultura națională. Literatura și tradițiunile*, în „Convorbiri literare", 1868 (An 1 II), nr. 15, p. 250.
6 M. Eminescu, *Formă și fond*, în *Opere* XIII. Publicistica (1882—1883, 1888—1889), „Timpul", „România liberă", „Fîntîna

Scanned with OKEN Scanner

Blanduziei". Ediție critică întemeiată de Perpessicius. București, Editura Academiei, 1985, p. 331.

7 M. Eminescu, *Novele din popor de Ioan Slavici*, vol. cit., p. 85.

8 Titu Maiorescu, *Opere*, I, loc. cit., p. 277.

9 Titu Maiorescu, vol. cit., p. 68.

10 Eugen Todoran, lucr. cit., p. 281.

11 Eugen Todoran, lucr. cit., p. 329.

12 Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 200.

13 Adrian Marino, lucr. cit., p. 202.

14 Nichita Stănescu, *Amintiri din prezent*, p. 103.

15 M. Eminescu, *Novele din popor de Ioan Slavici*, loc. cit., p. 85.

16 Radu Ionescu, *Principiile crticii*, loc. cit., p. 96.

17 Al. Dima, *Afinități elective: Titu Maiorescu și Goethe*, în „Revista Fundațiilor" (Extras), București, 1940, p. 15.

18 Ion Petrovici, *Titu Maiorescu*, București, 1940, p. 16—17.

19 Fr. Schlegel, *Epistola despre roman*, în vol., *Arte poetice. Romantismul*. Coordonarea volumului de Angela Ion. Studiu introductiv de Romul Munteanu, București, Editura „Univers", 1982, p. 11.

IV. Categorii ale esteticii

1 Titu Maiorescu, *Poeziile d-lui Naum*, în *Opere*, II, lucr. cit., p. 206.

2 Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, loc. cit., p. 113—114.

3 D. Caracostea, *Semnificația...*, lucr. cit., p. 13—14.

4 Hegel, lucr. cit., p. 118.

5 Hegel, lucr. cit., p. 102.

6 Hegel, lucr. cit., p. 100.

7 Gr. H. Grandea, *Estetica*, în „Albina Pindului", lucr. cit., p. 307.

8 A. D. Xenopol, *Cultura națională*, loc. cit., p. 249—250.

9 Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, II (martie 1859—iulie 1860), lucr. cit., 1978, p. 48 și urm.

10 Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, I, loc. cit., p. 357.

11 Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, II, loc. cit., p. 63—64.

12 Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, II, loc. cit., p. 87.

13 Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, II, loc. cit., p. 76—77.

14 „Împrejurările din patria mea și o nobilă chemare de acolo m-au determinat să îmbin studiile mele filozofice cu cele juridice. Dar să devin acum necredincios filozofiei nu mai pot". (*Jurnal și Epistolar*, I, p. 377—378).

În realitate, de poezie s-a despărțit mai tîrziu. În septembrie 1863 îi scria cumnatei sale, Agnes le Prêtre: „Pentru mine ar fi o fericire de nedescris să am un talent indiscutabil pentru poezie. În majoritatea clipelor mă îndoiesc cu totul că ar fi așa;

Scanned with OKEN Scanner

cînd și cînd însă mă cuprinde atît de firesc, încît este singurul domeniu în care nu sînt sigur de mine însumi și am nevoie de o părere străină".

[15] Titu Maiorescu, *Opere*, I, loc. cit., p. 511.
[16] Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, I, loc. cit., p. 377.
[17] Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, I, loc. cit., p. 378.
[18] Este vorba iarăși de Olga.
[19] Nicolai Hartmann, lucr. cit., p. 166—167.
[20] Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, Traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, p. 149 și urm.
[21] Im. Kant, *Critica rațiunii practice*. Întemeierea metafizică a moravurilor. Traducere, studiu introductiv, note și indici de Nicolae Bagdasar. Prefață de Nicolae Bellu. București, Editura Științifică, 1972, p. 252.
[22] Hegel, lucr. cit., p. 126.
[23] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, II, loc. cit., p. 12.
[24] Ttu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, loc. cit., p. 197.
[25] Arthur Schopenhauer, lucr. cit., p. 40.
[26] Arthur Schopenhauer, lucr. cit., p. 41.
[27] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, lucr. cit., p. 196—197.
[28] Richard Wagner, *Opera și Drama*, lucr. cit., p. 57.
[29] Titu Maiorescu, *Cugetări și aforisme*, lucr. cit., p. 142—143.
[30] Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, Traducere și note de Gheorghe Ciorogaru. București, Editura „Univers", 1981, p. 58 și urm.
[31] Friedrich Schiller, lucr. cit., p. 99.

V. Tipologia creatorilor

[1] Marmontel, III, lucr. cit., p. 189.
[2] Goethe, *Gîndirea lui* (...), II, p. 28.
[3] Thomas Carlyle, *Eroii. Cultul eroilor și eroismul în istorie*, București, 1925, p. 131.
[4] Thomas Carlyle, lucr. cit., 135.
[5] „Convorbiri literare", I, 1867 (1 martie), p. 14.
[6] „Convorbiri literare", 1872, nr. 3, p. 132.
[7] D. Murărașu, *Maiorescu și Schopenhauer*, în „Convorbiri literare", 1939, nr. 1, p. 53.
[8] P. Constantinescu, *Titu Maiorescu față de noi*, în „Revista Fundațiilor Regale", 1940, nr. 3 (martie), p. 22.
[9] Eugen Lovinescu, T. Maiorescu, lucr. cit., p. 498.
[10] I. Rădulescu-Pogoneanu, *Introducere* (la Titu Maiorescu), *Însemnări zilnice*, lucr. cit., p. XII.
[11] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, lucr. cit., p. 202.
[12] Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, III, lucr. cit., p. 114—115.
[13] J. W. Goethe, *Acțiunea sensorio-morală asupra culoarei*. În rom. de Virgil Tempeanu, Fălticeni, 1924, p. 6.
[14] J. W. Goethe, lucr. cit., p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

INTRODUCERE sau despre „progresul adevărului“ 5

I. **Filozofie și estetică** 59

A. Psihologia 66

B. Estetica 74

C. Morala 79

II. **Estetica artelor** 84

A. Estetica poeziei 96

B. Estetica muzicii 158

C. Estetica arhitecturii 190

III. **Estetica literară** 205

A. Critica literară 213

B. Critica sociologică 220

C. Teoria literară 224

Scanned with OKEN Scanner

00009402

IV. **Categorii ale esteticii** 229

A. Frumosul 233

B. Sublimul 262

C. Patosul 268

D. Comicul 271

V. **Tipologia creatorilor** 278

A. Artistul 279

B. Eroul 280

C. Geniul 285

NOTE 293

Redactor : BRÂNDUȘA IONIȚĂ
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1987. Format 54×84/16. Coli tipo 19
Bun de tipar la 19.III.1987
Editura Junimea, str Gheorghi Dimitrov nr. 1
IAȘI — ROMÂNIA

Tiparul executat sub cd. 388 la
Întreprinderea poligrafică Iași
str. 7 Noiembrie nr. 49

Scanned with OKEN Scanner